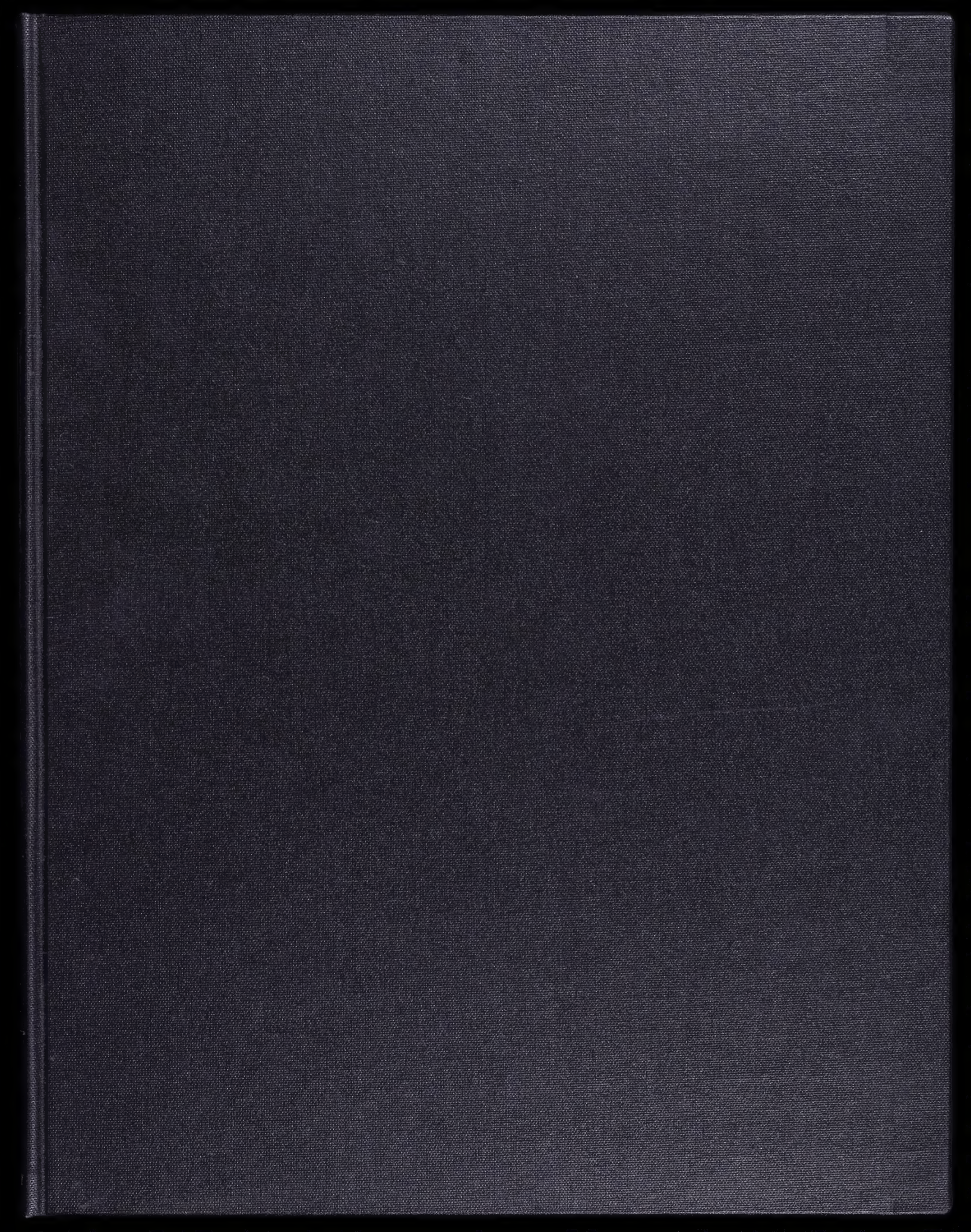


L'ŒUVRE

DE

EUGÈNE CARRIÈRE

L'ŒUVRE

DE

E. CARRIÈRE

TEXTE

DE GUSTAVE GEFFROY



L'ÉDITION D'ART

H. PIAZZA ET Cie, RUE JACOB, 4, PARIS



LE BAISER

L'ŒUVRE DE CARRIÈRE

I

E recueil d'œuvres d'Eugène Carrière ne comporte pas une biographie complète. L'artiste est au plein de la vie, dans toute la force de sa production, il a encore de longues années devant lui pour ensemencer le champ de son activité et mener à bien sa récolte. Je me reprocherais, appelé ici comme témoin de son existence et de son œuvre, de vouloir donner à cette présentation un caractère de clôture, une allure définitive de conclusion. C'est tout à fait le contraire que j'aimerais exprimer. Heureusement pour lui et pour nous, Carrière est de la race de ceux qui sont toujours en

marche. C'est un studieux, un patient, il travaille avec sagesse, il approfondit les sujets qu'il choisit parmi ceux que la vie lui offre, il reste longtemps sur place, il se meut avec lenteur dans le même cercle, et ceux qui regardent superficiellement, sans trop voir, objectent qu'il ne change guère. L'erreur est grande. Lorsqu'il lui arrive de réunir des toiles de dates différentes, on est frappé du développement continu de son talent et de sa pensée, un développement gradué, irrésistible, qui s'affirme par une prise de possession de plus en plus complète de la forme, par une suppression des détails qui va pourtant sans lacunes et qui tient compte d'un nombre infini de nuances, par une vision de plus en plus vive.



CALINERIE

On pense bien que tout en répétant — et en variant — les sujets qui étaient tout près de lui, et auxquels il est revenu et revient sans cesse, il a poussé ses recherches, ses curiosités, ses désirs, dans divers sens. Je dirai, au cours de ces pages, quelles sont, à mon avis, ses rencontres heureuses, je dirai même quelle indication tout à fait supérieure d'un grand but à poursuivre il a donnée un jour. Je suis de ceux qui croient que Carrière, ayant déjà accompli une œuvre de poésie intime qui restera, est encore capable, s'il le veut, de mener à sa fin une grande œuvre de poésie sociale. A ce moment où j'essaie de deviner ce qu'il y a en lui, il est, comme tous les hommes qui pensent, et plus particulièrement comme tous les Français engagés dans une crise morale, il est, dis-je, en réflexion et en évolution, il voit, plus nettement qu'il ne l'a

jamais vue, l'humanité dont il fait partie, il essaie de pénétrer son destin. Il est impossible que de telles préoccupations de pensée n'aient pas un retentissement dans son art. Ceux qui voudraient soustraire le peintre à ces influences universelles feraient de lui une simple machine à peindre. Je me refuse à restreindre ainsi l'action de l'individu capable de création, à emprisonner ses facultés de comprendre, de raisonner, dans la même case cérébrale où se localise le moyen d'expression. Ce qu'il exprime, ce qu'il révèle du monde qu'il contemple et qu'il pénètre, voilà ce qui doit nous émouvoir plus que la manière qu'il emploie pour nous dire sa sensation. Que cette manière soit inséparable du fond à exprimer, il me semble que cela n'a même pas à être énoncé. Mais qu'elle soit indépendante, qu'elle se suffise à elle-même, qu'elle ne signifie rien qu'elle-même, il me paraît que c'est là une impossibilité. Si les traits, la couleur et le modelé ne devaient pas servir une observation, une émotion, une pensée, il suffirait aux peintres de tracer des arabesques, d'assembler des taches, de nous récréer de l'harmonie de leur palette.

Est-ce à dire que l'artiste doive poursuivre l'intention, la démonstration, et qu'un tableau doive être l'équivalent d'une analyse philosophique ou d'une thèse morale? Je ne le crois pas davantage. L'artiste nous doit sa sensation de la vie, et rien de plus, et c'est assez, et c'est tout. S'il n'est pas ému par la vie, il nous transmettra des pages sans émotion, où il n'y aura que la manière, et je gage d'avance que cette manière sera froide et insuffisante malgré toutes les habiletés de la mise en scène et tous les charmes à la mode d'un jour. S'il est, au contraire, ému par le spectacle qu'il contemple, s'il exprime son rêve de vérité et de beauté, sa joie et sa tristesse, s'il réalise, pour une part, la vieille définition, à laquelle on peut se tenir, qui fait du beau la splendeur du vrai, vous admirerez la



LA NYMPHE ÉCHO

forme qu'il aura donnée à sa représentation des choses, mais vous l'admirerez en admirant sa signification. Pour tout dire, le but des arts plastiques, comme de tous les arts, est l'expression, et toujours l'expression. Gœthe a dit l'essentiel lorsqu'il a donné pour sous-titre à ses Mémoires ces deux mots qui se complètent : Poésie et Réalité. L'œuvre d'art, comme la nature entière, veut l'équilibre, et toutes les discussions sont oiseuses qui veulent opposer le fond à la forme. Il ne faut pas le fond *ou* la forme, il faut le fond *et* la forme.

Cet équilibre, Carrière l'a réalisé déjà dans maintes œuvres, et il le réalisera encore, j'en ai la conviction, dans des œuvres futures, avec une vérité, une science et une clairvoyance supérieures. C'est cette prévision qui me fait considérer son œuvre comme en formation, malgré les phases révolues. Ces phases et les recherches incidentes qui les accompagnent, tel est l'objet de ce livre, aux illustrations significatives.

II

Eugène Carrière est né au village de Gournay, en Seine-et-Marne, le 17 janvier 1849. Mais sa vraie patrie n'est pas là. Fils de la Flandre française par son père, et de l'Alsace par sa mère, c'est à Strasbourg qu'il a été élevé, c'est là qu'il trouve ses premiers souvenirs. Ses souvenirs de nature, avant ses souvenirs d'art : la vision du Rhin, des campagnes, des villages, de l'existence paysanne, ordonnée et pittoresque, dont la description fidèle est fixée par les romans et les contes d'Erckmann-Chatrian. Cette vie qu'il a vécue dans le milieu familial avec ses frères et sœurs a laissé dans l'esprit de Carrière une impression vive et fraîche. A travers toutes les batailles, tous les tumultes, toutes les obscurités de la vie pauvre et anxieuse, les années d'enfance gardent un éclat et un charme : le lieu où elles se sont passées n'y joue



PORTRAIT DU PEINTRE A. BERTON



L'ENFANT AU PLATEAU

sans doute pas le rôle principal, c'est l'enfance qui devient lointaine et délicieuse, perdue et regrettée. Toutefois, si le décor où s'ouvrent les yeux de l'enfant, où commence de fleurir son esprit, est lumineux et charmant, l'aube de la vie se pare d'un attrait rare, printanier, paradisiaque. Les campagnes d'Alsace resplendissent ainsi, pour Carrière, à l'horizon en arrière de sa vie. Depuis, il a connu le monde, mais il l'a traversé avec allégresse. Il a eu, comme tous, ses jours



ÉTUDE D'ENFANT

sombres, mais une gaîté robuste a persisté en lui, qui lui vient de sa race et des riants et intimes paysages où se réjouirent ses jeunes années.

Il a dit n'avoir pas eu l'initiation artistique à Strasbourg, lorsque Edmond de Goncourt, dont il faisait le portrait, l'interrogea sur la formation de son talent. Il lui confia avoir atteint ses dix-huit ans sans avoir fréquenté le Musée, sans s'être aperçu de la présence des peintures de Martin Schœn à l'église Saint-Pierre-le-Vieux. C'est à dix-neuf ans, lorsqu'il quitte Strasbourg pour Saint-Quentin, que le peintre s'éveille en lui dans la salle où sont rassemblés les pastels de La Tour, et « peut-être, dit Goncourt, ces *préparations* d'un des plus grands dessinateurs de la figure humaine lui inspirent l'amour de la *construction,* que plus tard il apportera dans ses portraits ». Il est certain que Carrière a la première idée, pendant les jours passés à Saint-Quentin, de se donner à la peinture. Il cherche le moyen d'apprendre, s'en vient à Paris, suit naïvement les cours de l'École des Beaux-Arts. C'était en 1870. La guerre vient le tirer de là, lui donne ses dramatiques leçons, lui apprend la misère et la mort. Devançant l'appel, il s'engage pour la durée de la guerre, il est soldat, bloqué et pris à Neuf-Brisach, prisonnier à Dresde. A travers les tristesses de sa captivité, il a l'aubaine du musée de Dresde, où son rêve de peintre le reprend, où il trouve le grand initiateur Rubens.

Il faut lui entendre raconter son retour, et de quelle façon il est reçu, avec ses camarades, prisonniers délivrés, au nom de la mère patrie, par un hurluberlu de lieutenant qui n'avait certainement pas conscience de la mission de bienvenue qui lui incombait. A peine les hommes rangés dans la cour d'une caserne lorraine, au sortir des wagons allemands, ce brutal passe devant les rangs : « Allons, tas de ...., nous allons vous faire marcher ! » Quitter un caporalisme pour en trouver un autre, si particulièrement cruel, parut excessif au jeune soldat. La guerre était terminée, il ne devait plus une minute de son temps au régiment. Rendu aux loisirs de la paix, il quitta la caserne sans mot

dire, alla troquer ses vêtements de guerrier inactif contre un costume de simple civil, et s'en fût simplement, disant un adieu définitif à la vie des camps et au métier des armes. Réjouissons-nous qu'il ait ainsi échangé le fusil et le sabre-baïonnette pour la palette et les brosses et choisi sa manière de servir sa patrie.

Où s'en va-t-il ainsi ? A Saint-Quentin, d'abord, puis à Paris, où il rentre

LA TOILETTE

à l'École des Beaux-Arts, avec Cabanel pour professeur. Ce n'était plus La Tour ni Rubens, et Carrière, pendant les cinq années qu'il passa là, de 1872 à 1876, aurait pu se dévoyer s'il n'y avait eu en lui que la possibilité d'un savoir mécanique. Il fut soumis à l'épreuve où beaucoup se perdent, il alla jusqu'au bout, monta en loge pour le concours de Rome, en 1876, échoua, et quitta sans retour la peinture archéologique pour la poésie de la vie.

III

En cette même année 1876, il habite rue de Vaugirard, il a femme et enfant, il a son père et sa mère non loin de lui. C'est le portrait de sa mère qu'il envoie au Salon : physionomie grave, douce et bonne, qui est restée chez l'artiste comme une figure protectrice, depuis l'adieu de la mort.

En 1877, PORTRAIT DE Mlle S. STERN.

En 1878, PORTRAIT DE M. MUSSET.

En 1879, la JEUNE MÈRE, qui fut acquise par l'État.

En 1880, la NYMPHE ÉCHO et le PORTRAIT DE M. C. D.

En 1881, abstention.

En 1882, le PORTRAIT DE GRAND-PÈRE AVEC SA PETITE-FILLE et le BAISER DE L'INNOCENCE.

En 1884, DEUX AMIS, tableau dit aussi l'ENFANT AUX CHIENS, et MARGUERITE.

En 1885, l'ENFANT MALADE et le FAVORI.

En 1886, le PREMIER VOILE et MARCEL.

En 1887, PORTRAIT DE M. LOUIS-HENRI DEVILLEZ et les DÉVIDEUSES.

En 1888, FEMME A SA TOILETTE et PORTRAIT DE M. JEAN DOLENT.

En 1889, PORTRAIT DE Mme P. G. et INTIMITÉ.

A l'Exposition Universelle de 1889 reparaissent MARCEL, JEAN DOLENT, l'ENFANT MALADE, PREMIER VOILE et PORTRAIT DE M. L.-H. DEVILLEZ.



L'ENFANT MALADE



PORTRAIT DE Mme GALLIMARD

En 1890, il y a scission entre les artistes qui faisaient partie de la Société des Artistes français et qui exposaient au Palais de l'Industrie. Un nouveau Salon est fondé par Meissonier, Puvis de Chavannes, Carolus-Duran, Bracquemond, Dalou, Galland, Roll, Duez, Gervex, Cazin, Besnard, Dagnan-Bouveret, Rodin, Waltner, Rixens, Béraud, Billotte, Montenard. Ces messieurs, pour la plupart, sinon tous, après avoir désiré et accepté les récompenses qu'il était de mode de se distribuer annuellement, entre soi, après chaque exposition des Champs-Élysées, s'avisèrent que ce système était déplorable et qu'ils étaient submergés par la marée croissante des hors concours et des exempts. Ils fondèrent donc la Société nationale des Beaux-Arts, sous la présidence de Meissonier, et appelèrent à eux les mécontents. Les récompenses étaient supprimées. On établissait toutefois des catégories de fondateurs, délégués, sociétaires, associés. C'était, après tout, un progrès, et nous avons gagné au nouveau Salon un meilleur choix, une diminution du nombre des œuvres, un arrangement mieux raisonné. C'est bien quelque chose, et le souvenir de Meissonier se révoltant contre Bouguereau ne reste qu'une scène amusante de l'éternelle comédie.



ÉTUDE

Carrière passa à la Société nationale. Il y gagna, comme les autres, de pouvoir donner une idée plus exacte de son travail. Le nombre des œuvres, en effet, n'était plus limité : les études intéressantes pouvaient être montrées auprès des tableaux achevés. Beaucoup ont abusé de ce droit nouveau, ont montré des séries de pochades qui auraient dû rester dans leur atelier comme des notes à consulter. Carrière est plus sévère pour lui-même, et quoiqu'il donne sur la toile, dès les premiers coups de brosse, les plus justes indications de formes, il n'a jamais envoyé, aux Salons annuels du Champ-de-Mars, en œuvres de tous formats, que des pages réfléchies, savamment exécutées, qui ont donné à connaître une infinité de nuances de son talent.

La première année, en 1890, il expose six toiles : SOMMEIL, TENDRESSE, la COUPE, JEUNE FILLE A SA COIFFURE, le CAHIER, le DÉJEUNER.

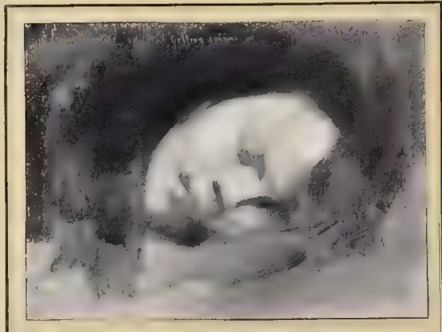
En 1891, sept toiles : PORTRAIT D'ALPHONSE DAUDET; le MATIN; la TIMBALE; PORTRAIT DE PAUL VERLAINE; RÊVERIE; PORTRAIT DE GUSTAVE GEFFROY; PORTRAIT D'ARMAND BERTON.

En 1892, une toile : MATERNITÉ, commandée par l'État et qui fut placée au Musée du Luxembourg.

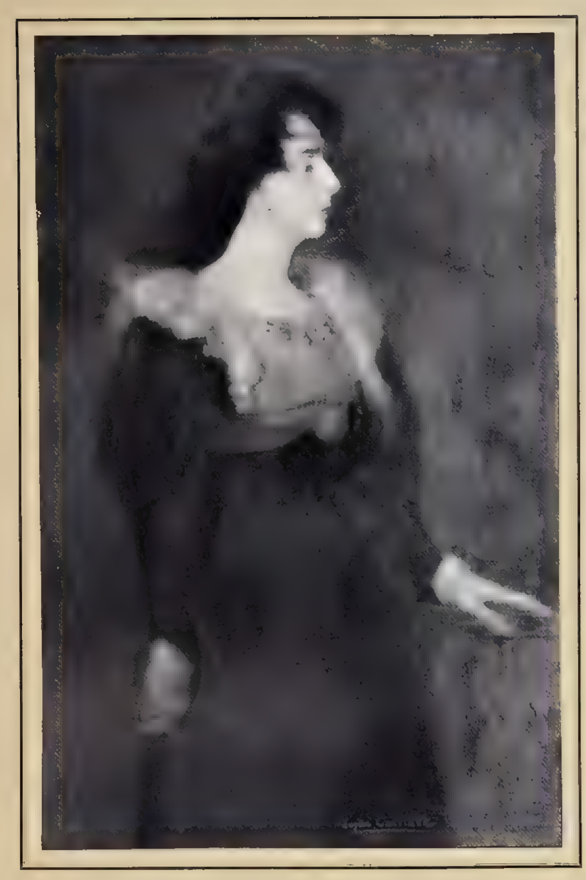
En 1893, quatre toiles : PORTRAIT DE GABRIEL SÉAILLES; PORTRAIT DE Mlle MÉNARD-DORIAN; PORTRAITS; PORTRAIT DE CHARLES MORICE.

En 1894, une toile : TÊTE DE FEMME, étude pour un tableau en préparation : le THÉATRE DE BELLEVILLE ; quatre lithographies : un portrait d'Alphonse Daudet, et trois sujets pour l'ESTAMPE ORIGINALE, d'André Marty, pour le recueil des œuvres posthumes d'Albert Aurier et pour l'ARTISTE.

En 1895, une toile : le THÉATRE



ÉTUDE


PORTRAIT DE Mlle P. MÉNARD-DORIAN

Populaire, ou Théatre de Belleville, et une nouvelle lithographie pour l'Estampe originale.

En 1896, une lithographie : le Portrait d'Edmond de Goncourt.

En 1897, une toile : Christ en croix, et une lithographie : le Portrait de Verlaine.

En 1898, deux toiles : Portraits et le Panneau décoratif pour l'amphithéâtre de l'enseignement libre à la Sorbonne.

En 1899, deux toiles : le Réveil et Étude.

En 1900, la Société nationale n'ouvrit pas son Salon annuel, et Carrière envoya, à la Décennale de l'Exposition universelle, huit toiles : Théatre populaire; Christ en croix; Portraits de Mme Caplain et de sa petite-fille; Portrait de M. Gabriel Séailles; le Sommeil; l'Étude; Portrait de Mlle Ménard-Dorian; Portrait de Paul Verlaine; — et cinq lithographies : Edmond de Goncourt; Alphonse Daudet; Paul Verlaine; Auguste Rodin; Tête de Femme.

IV

En dehors des Salons et des Expositions universelles, Carrière fit des expositions particulières où il réunit les œuvres de plusieurs années.



PORTRAIT D'ALPHONSE DAUDET

La première eut lieu sous les auspices de notre ami Maurice Joyant, qui dirigeait alors, boulevard Montmartre, la succursale d'un magasin de tableaux et gravures. Tous les amateurs d'art ont connu ce petit réduit d'entresol, si bas de plafond, qui était, en plein mouvement de Paris, comme un poste de l'art avancé. Avant Joyant, c'était Van Gogh, le frère du peintre Vincent Van Gogh, qui était là embusqué en tirailleur, et qui réunit aux maîtres de l'école impressionniste, tous les nouveaux, chercheurs de nouveau. Il y eut des expositions de Camille Pissarro, de Raffaëlli, de Berthe Morisot, de Toulouse-Lautrec, de Maurin, sans parler de tous les tableaux isolés qui défilèrent au fur et à mesure de leur production ou selon le hasard des trouvailles. L'endroit était bon pour le repos et pour la causerie, et il fut très fréquenté des artistes, des amateurs, des gens de lettres, qui firent là, très paisiblement, de la révolution artistique, au-dessus des photogravures coloriées que l'on débitait au rez-de-chaussée.

Carrière, dis-je, fit alors une première exposition particulière. Elle dura du 2 avril au 2 mai 1891. Elle se composait de tableaux, d'esquisses, de croquis au crayon noir, au fusain, à la sanguine. Le catalogue était précédé d'une préface qui me fut demandée fraternellement par l'artiste. Les œuvres avaient été en partie prêtées par des collectionneurs qui avaient senti, dès ses débuts, le pouvoir attractif de cette peinture savante. MM. Benjamin-Constant, Paul Gallimard, Gillet, Grünebaum, Jean Dolent, Roger Marx, Vever, Manzi, Clemenceau, Pontremoli, Frantz Jourdain, Gabriel Séailles, Moreau-Nélaton, C. Leroux, furent de ces amis de la première heure, et l'on n'a pas oublié les toiles qu'ils prêtèrent et qui firent, dans le local du boulevard Montmartre, toute une éclosion d'œuvres charmantes, douces, fortes, réfléchies : la femme nue du Sommeil, — les rouges Géraniums, — le rire de Lisette, — la petite main tenant le Verre, —

la face contractée et concentrée de la Mélancolie, — la petite fille au Bol, — et toute la série des têtes d'enfants, des maternités, — et celle des portraits où la pensée est surprise.

En 1896, l'année où Carrière n'envoya au Salon qu'une lithographie, qui était le portrait d'Edmond de Goncourt, il recommença l'expérience d'une exposition d'ensemble, et cette fois, il fit voyager cette exposition. Ce qu'il put réunir de son œuvre accomplit un petit parcours européen : à Genève, tout d'abord, en compagnie de dessins de Puvis de Chavannes, de dessins, de plâtres et de marbres de Rodin; puis à Bruxelles, au Salon de la Libre Esthétique; puis, enfin, à Paris, dans la maison de l'Art Nouveau, rue de Provence. Le catalogue de cette exposition (1896) était accompagné d'une préface écrite par le peintre lui-même. Il me paraît utile de reproduire ici ces lignes. C'est un document de source, s'il en fut, qu'il est indispensable de faire figurer dans ce recueil :



PORTRAIT DE E. CARRIÈRE

« Dans le court espace qui sépare la naissance de la mort, l'homme peut à peine faire son choix sur la route à parcourir, et à peine a-t-il pris conscience de lui-même que la menace finale apparaît.

« Dans ce temps si limité, nous avons nos joies, nos douleurs; que du moins elles nous appartiennent; que nos manifestations en soient les témoignages et ne ressemblent qu'à nous-mêmes.

« C'est dans ce désir que je présente mes œuvres à ceux dont la pensée est proche de la mienne.

« Je leur dois compte de mes efforts et je les leur soumets.

« Je vois les autres hommes en moi et je me retrouve en eux, ce qui me passionne leur est cher.

« L'amour des formes extérieures de la nature est le moyen de compréhension que la nature m'impose.

« Je ne sais pas si la réalité se soustrait à l'esprit, un geste étant une volonté visible! Je les ai toujours sentis unis.

« L'émouvante surprise de la nature aux yeux qui s'ouvrent sous l'empire d'une pensée enfin voyante, l'instant et le passé confondus dans nos souvenirs et notre présence... tout cela est ma joie et mon inquiétude.

« Sa mystérieuse logique s'impose à mon esprit, une sensation résume tant de forces concentrées!

« Les formes qui ne sont pas par elles-mêmes, mais par leurs multiples rapports, tout, dans un lointain recul, nous rejoint par de subtils passages; tout est une confidence qui répond à mes aveux et mon travail est de foi et d'admiration.



ÉTUDE

« Que les œuvres ici présentées un peu témoignent de ce que j'aime tant. »

Une troisième exposition eut lieu, l'année 1901, à la galerie Bernheim.

Si nous ajoutons, aux tableaux des Salons et aux séries de ces trois expositions particulières, les douze peintures d'écoinçons qui décorent une salle de l'Hôtel de Ville de Paris; une suite de portraits lithographiés qui comprend, avec ceux de Daudet, Goncourt, Verlaine, déjà indiqués, ceux de Rochefort, Rodin, Puvis de Chavannes, Jean Dolent; plusieurs compositions peintes sur le plat des livres reliés en parchemin : l'Eloge de la Folie, d'Erasme; l'Adolphe, de Benjamin Constant; les Notes d'un journaliste, de Gustave Geffroy; les portraits des Goncourt, d'Alphonse Daudet, de Jean Ajalbert, de Gustave Geffroy, sur des volumes appartenant à Edmond de Goncourt; des lithographies pour la revue l'Artiste, les œuvres posthumes d'Albert Aurier, les Sensations d'Art, de G. Denoinville; des couvertures pour Celles qui passent, de Jean Ajalbert; la Clairière, de Maurice Donnay et Lucien Descaves; la maquette d'affiches pour le journal l'Aurore, lors de son apparition en



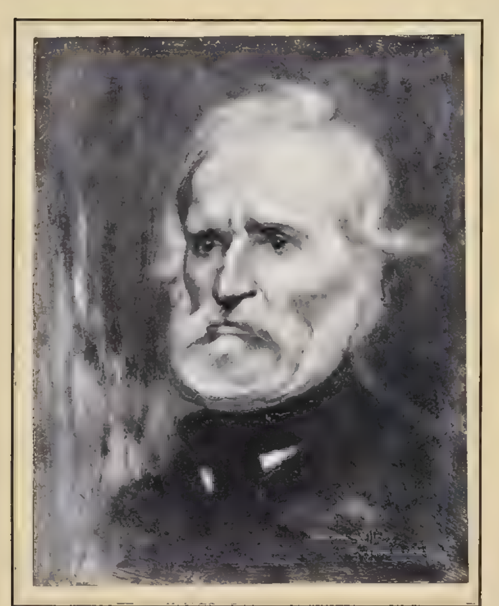
LE PETIT FRÈRE

1897, pour l'exposition Rodin ouverte dans le pavillon du Cours-la-Reine pendant l'Exposition de 1900, pour la section des Mines au Champ-de-Mars, pendant la même Exposition universelle. Si l'on ajoute encore deux sculptures : un masque de femme, et le monument de Paul Verlaine pour la ville de Nancy, on aura une idée exacte des divers ordres de production où s'est exercé l'esprit de Carrière. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'établir un catalogue complet de son œuvre. Je ne sais si quelque érudit, patient et fouilleur, se chargera un jour de ce soin, mais je sais bien que la tâche sera difficile, pour ne pas dire impossible. On trouvera toutefois, à la fin de ce livre, une liste dressée avec soin par MM. Piazza et Masson, au cours de leurs recherches dans les musées et les collections, qui facilitera le travail des écrivains d'art de l'avenir.

V

A l'aide de toutes ces toiles achevées, de toutes ces ébauches, de toutes ces études, on pourra suivre l'évolution du talent de Carrière. Tout d'abord, même pendant la première période de sa vie de peintre, pendant la première jeunesse où il obéit naïvement et vaguement à son instinct et à l'injonction qu'il a reçue de La Tour et de Rubens, ses premiers éducateurs, il est certain qu'il se révèle peintre, c'est-à-dire qu'il a le goût de la pâte picturale, de la belle coulée qui couvre la toile, avec des agréments de nuances, des douceurs fuyantes et des accents significatifs. Qu'il y ait de l'inexpérience, de la gaucherie, de la maladresse dans ces premières œuvres, cela est certain, et il ne saurait en être autre-

ment. Comment le jeune homme qui débute dans l'art et dans la vie, si bien doué qu'il soit, saurait-il le fond et le fin des choses? Comment apprendrait-il, en un instant, tout ce qui a été si lentement découvert, si prudemment accru, si soigneusement conservé, par l'humanité qui l'a précédé? Il faut du temps, des préparations, des années d'apprentissage, pour arriver à posséder une parcelle de vérité, et l'apprentissage, chez les grands artistes, dure pendant toute leur vie : ils s'en vont sachant qu'ils ont seulement effleuré la nature inépuisable. L'un de ces grands artistes, le Japonais Hokusaï, n'a-t-il pas parlé pour les artistes de tous les temps et de tous les pays lorsqu'il a écrit en 1835, en tête des CENT VUES DU FOUZI-YAMA, ces lignes où se mêlent de façon si charmante la modestie, l'orgueil et la légère ironie : « Depuis l'âge de six ans, j'avais la manie de dessiner la forme des objets. Vers l'âge de cinquante ans, j'avais publié une infinité de dessins, mais tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté. C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la structure de la nature vraie, des animaux, des herbes, des arbres, des oiseaux, des poissons et des insectes. Par conséquent, à l'âge de quatre-vingts ans, j'aurai fait encore plus de progrès; à quatre-vingt-dix ans, je pénétrerai le mystère des choses; à cent ans je serai décidément parvenu à un degré de merveille, et quand j'aurai cent dix ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant, Je demande à ceux qui vivront autant que moi de voir si je tiens ma parole.



PORTRAIT DE BLANQUI

« Écrit à l'âge de soixante-quinze ans par moi, autrefois Hokousaï, aujourd'hui Gwakiô Rôpu, le vieillard fou de dessin. »

C'est la définition suprême du dessin qui est ainsi donnée, par ce souhait que tout soit vivant, une ligne, un point.

Mais l'occasion est bonne, devant l'œuvre de Carrière, d'examiner cette



LA FAMILLE

question du dessin et de la forme, qui est capitale, et que notre artiste a résolue pour son compte.

Eugène Carrière n'est pas tombé dans l'erreur principale où sombrent tant d'artisans et d'artistes : erreur de procédé et erreur de pensée. Erreur de procédé qui leur fait subordonner toute leur œuvre, monument, statue, tableau, gravure, objet, à un agencement de lignes. Erreur de pensée qui les mène à attacher une vertu particulière à l'arabesque de la ligne et qui leur donne la vanité d'avoir créé un style. D'une aberration à une autre, il n'y a qu'un pas, et il est vite franchi.

Je propose simplement de remplacer le mot ligne par le mot forme. La forme, c'est le principe vital de toute œuvre d'art : architecture, sculpture, peinture, gravure, dessin, objet. C'est le volume des choses et des êtres que l'artiste doit exprimer. Le volume, ou forme, détermine tous les aspects fugitifs des lignes, car un être ou un objet ne se présentent pas à nos regards avec leur seul profil. Rien n'est cerclé par un trait, la forme ne montre sur aucun point une solution de continuité, et ce que certains nomment la ligne, et qui est, en réalité, une des silhouettes d'un être ou d'un objet, ne commande nullement la forme générale, et tout au contraire se trouve commandé par elle.



ÉTUDE

Pour essayer une définition de la ligne, je dirais qu'elle ne peut être que la caractéristique du dessin, ce dessin strictement défini : l'art du trait, c'est-à-dire un langage abréviatif, convenu, pour rappeler, pour évoquer les formes, pour donner l'idée de leur mise en place. C'est là seulement, alors qu'il s'agit de dessin, que la valeur de la ligne existe, que la ligne devient l'équivalent d'un alphabet, un signe représentatif des formes. Le dessin peut être naïf, puéril, gauche, enfantin, le moyen d'expression d'une humanité à son éveil, mais ce dessin-là est le dessin ignorant, qui reproduit les aspects des choses par à peu près. Le dessin exactement défini est le dessin savant, qui vise à donner un résumé des choses, et ce dessin-là est un dessin raffiné, subtil, très difficile à pénétrer et à posséder, qu'il soit immobile ou agité, le dessin des vases grecs et des estampes japonaises, le dessin de Rembrandt, d'Ingres ou de Delacroix.

C'est le dessin de tous les grands dessinateurs. Il ne remplace pas la forme, il la suppose, il la fait apparaître furtivement à l'imagination plus qu'aux regards. Un dessin n'est pas une œuvre complète. C'est une indication, une note prise par l'artiste.

Il tombe sous le sens que tous les autres arts : architecture, sculpture, peinture, et tous les arts qui se rapportent à l'objet, ont pour but essentiel, non pas l'abréviation par le dessin, mais la représentation des surfaces et des volumes, c'est-à-dire des formes. La ligne devient alors secondaire et obéissante.

Si la forme est vraie et belle, la ligne, ou plutôt le contour, la silhouette, sera en rapport absolu avec elle.



ÉTUDE

VI

Pour résumer, par des essais de définitions, ce qui vient d'être développé, on arrivera à cette conclusion que si le dessin est l'art des silhouettes, la peinture est l'art des surfaces, la sculpture est l'art des volumes.

Mais comme, au total, ce sont toujours des volumes qu'il s'agit de représenter, nous nous trouvons, avec le dessin, avec la peinture, avec la sculpture, devant une unité de conception absolue. L'artiste complet sera celui qui exprimera les volumes, puisque cette représentation des volumes entraîne forcément la représentation des surfaces et des silhouettes. Ces volumes comportent des plans. La moindre différence de plans, c'est-à-dire la moindre nuance de forme, est accusée par la lumière et par l'ombre. C'est le modelé. Chaque objet se présente avec un ton local modifié incessamment par la qualité de la lumière, et cette valeur intrinsèque, changée par l'influence lumineuse, intervient puis-



REPOS



PORTRAIT DE GUSTAVE GEFFROY

samment pour caractériser les volumes et achever de donner sa signification à la peinture. C'est la couleur. Ce sont là des vérités simples, archi-connues, dit-on, mais peu pratiquées, et qu'il ne faut pas se lasser de mettre sans cesse en évidence.

Carrière, à l'heure actuelle, au point de son évolution où il est parvenu, peut être choisi comme un exemple de ce que sera le peintre uniquement préoccupé de ce qui est l'essence même de la peinture : la représentation des volumes par les surfaces. Il n'est plus coloriste, après avoir été un coloriste délicieux, puisqu'il n'emploie plus de couleurs, puisqu'il se sert du même ton bistré dont il joue à l'infini. Il est un formiste, il exprime les objets par le modelé des surfaces, et il arrive même à donner cette illusion qu'il fait passer sur sa toile la forme toute entière, c'est-à-dire le volume. Il va ainsi, hardiment, de plus en plus, vers une peinture toute proche de la sculpture, se confondant avec elle autant qu'il est possible.

Il n'est pas parvenu d'un bond à une telle réalisation, c'est tout au contraire par des chemins très lents qu'il s'est approché du but, avec prudence et science, une prudence qui doute, qui craint, une science qui se fait sans cesse plus humblement écolière devant la nature. Toutefois, le don et le pressentiment se montrent de bonne heure, alors que le jeune peintre devrait être encore sous le coup des sévices exercés contre son intelligence par l'École des Beaux-Arts et les professeurs d'Institut. Oui, au moment où il est encore à moitié prisonnier dans la geôle, il cherche et aperçoit confusément la qualité par laquelle il sera grand un jour, il indique les plans, il dégage la forme. Regardez la FAMILLE DU SATYRE, le torse de femme grasse pétri de lumière, le visage de l'enfant qui dort sur ses genoux, le chèvrepieds qui joue des pipeaux dans l'ombre, l'étang éclairé par la dernière lueur du soir. C'est une œuvre ancienne où se voient nettement l'influence de Rubens et de Jordaens, avec déjà l'atmosphère particulière à

Carrière. Nul doute qu'il ne soit parti de l'étude de cette belle pâte flamande qui a créé un renouveau de peinture, qui a été étudiée, pour ne parler que de la France, par notre XVIII[e] siècle et par notre XIX[e] siècle. Au surplus, pour fixer comme elle peut l'être cette question des origines et des parentés, je donnerai place ici à une lettre écrite par Eugène Carrière, en décembre 1899, à M. Georges Denoinville qui l'interrogeait sur l'art du siècle. La réponse était ainsi conçue :

« Si j'ai compris le sens de votre question sous son apparente précision, c'est d'inviter les artistes à s'interroger et reconnaître à quels esprits ils sont redevables en partie d'avoir fixé leurs préférences en art ; ceux qui peuvent immédiatement mettre un nom à leur forme de reconnaissance sont heureux ; il y a un trop grand bonheur à s'acquitter lorsque l'occasion s'en est offerte.

« L'âme moderne est faite de tant de passé et de tant d'espoir qu'il est assez difficile de s'y reconnaître. Notre époque contient tant d'efforts, qu'on ne peut plus subordonner à une spécialité l'incitation aux manifestations à laquelle nous obéissons. Toutes les formes d'expressions de la pensée ont été mises à contribution, et jamais la collaboration humaine n'a été si sensible et sa générosité si active. Il s'en dégage qu'il est impossible de reconnaître à l'un ce que l'on doit à tous.

« C'est aux musées que, personnellement, je dois mon éducation, et aux belles pensées d'humanité, dont notre temps aussi est si riche, de m'être rendue légitime mon émotion.

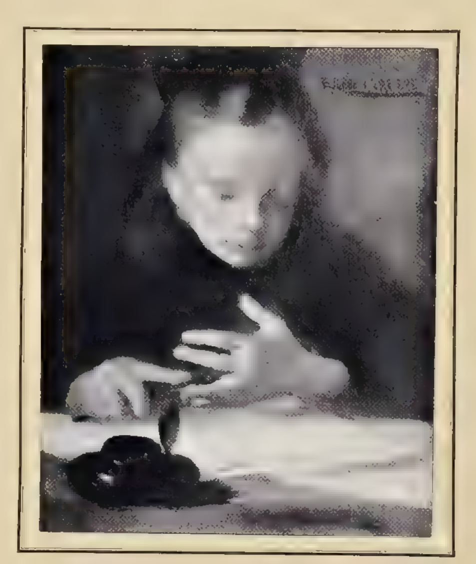
« J'ai passé, jeune encore, de beaux instants avec Henner, et Rodin me donne toujours le



SOUFFRANCE

même grand frisson d'émotion productrice par sa forme antique si expressive de notre humanité présente. J'aime Degas et Monet, Fantin, et tous ceux qui ont sincèrement cru à leur art. Je les aime dans toutes les écoles, sans parti-pris, faisant de la reconnaissance de la liberté de leur esprit, la garantie de la mienne. »

Cet hommage rendu à ses aînés vivants, sous cette forme rapide, ne donne pas toute la pensée de Carrière. Il aurait pu nommer quelques autres artistes modernes. Et s'il avait eu à nommer des disparus, il aurait exprimé son admiration pour toute la suite d'artistes que sous-entend le mot musée. Il est fervent des Égyptiens et des Grecs, et nul ne sait mieux trouver, dans les salles du Louvre, la moindre pierre, le magnifique fragment, où se marque l'ampleur de la beauté. Du musée et de la ruine de l'Antiquité, il va vers ce monde expressif que rassemble la cathédrale gothique. Il est resté fanatique de Rubens, de son torrent de vie. Il adore la force émouvante de Rembrandt, la gravité sensible d'Holbein et de Durer, la grâce finement musclée des Italiens, le génie énigmatique de Velasquez. Il suit, dans l'école française, le mouvement de peinture qui part de nos primitifs, qui s'imprègne de l'élégance païenne de la Renaissance, qui revendique la nature, en pleine pompe du XVIIe siècle, avec les toiles du Poussin, de Claude Lorrain, des Lenain, qui multiplie ses manifestations diverses de vérité au XVIIIe siècle, avec Watteau, Chardin, et tant d'artistes charmants de la cour et de la ville, qui aboutit enfin à cette grande mêlée de notre siècle, que David prétendit ordonner, et qu'il déchaîna, magnifique poussée d'individus affirmant leur droit de vivre et de sentir : Ingres, Delacroix, Géricault, Gros, Rousseau, Corot, Daumier, Courbet, Millet, Edouard Manet, et d'autres, suivis par ceux qui sont aujourd'hui présents parmi nous. Il parle, avec une intelligence éprise, de l'unité lumineuse de Corot, et de l'admirable vision de Gustave Courbet qui lui a fait extraire directement l'histoire sociale, l'histoire



L'ADDITION

humaine, des spectacles immédiats de son temps. Ce n'est pas Carrière qui parlera de bas réalisme devant des œuvres telles que l'ATELIER, l'ENTERREMENT A ORNANS, l'APRÈS-MIDI A ORNANS, car il est débordant d'émotion devant ces chefs-d'œuvre d'une vérité si proche et d'une éloquence de peinture si haute.



DESSIN

VII

Cette éducation du musée constatée, cet hommage rendu aux maîtres de la statuaire et de la peinture, il reste chez Carrière ce qui fait Carrière, l'essence de son talent et la vertu particulière de son esprit. Il doit aux autres comme chaque homme doit à l'humanité. Et puis, il est lui-même, il vit sa vie propre, il exprime sa sensation du monde. Puisque, tout d'abord, la forme qu'il donne à ses conceptions a été examinée, il peut être ajouté que l'on observera facilement chez lui plusieurs manières si l'on rapproche les œuvres et les dates. Au début, c'est la période des recherches avec tout ce qu'elle peut comporter de naïvetés et de ressemblances, telle, la JEUNE MÈRE au Salon de 1879. Puis, une apparition fréquente d'une jolie matière de peinture, grise et argentée, très souple, et volontiers élégante, même coquette. C'est alors qu'il peint des enfants costumés, l'ENFANT A LA COLLERETTE, par exemple. Il peint aussi, au même moment, de charmantes scènes de ménage et de maternité, des gestes gracieux de femme, des petites filles bien coiffées, avec des rubans dans les cheveux, qui devaient forcément faire venir la pensée d'un Velasquez de la grâce populaire par leurs attitudes de gentil apprêt, — celle-ci, par exemple, qui présente à sa mère la cuvette pour la toilette du petit, — et par la lueur d'un bout de soie ou de velours, et par la pâte fine et nuancée des chairs.

Les Dévideuses pourraient être regardées, comme la Toilette du petit, avec cette préoccupation.

Mais déjà il est bien difficile de tracer des limites, de circonscrire des manières, de dire, par exemple, que pendant les années où l'on peut inscrire les œuvres de cette vision fine, tendre et heureuse, il n'y a pas eu de place pour une autre tendance, plus simple, plus âpre. Il en a été ainsi. Aussitôt que Carrière semble fixé dans ce que l'on appelle un genre, et qui est simplement son émotion et sa compréhension de l'heure présente, il est en route vers un autre but, où son instinct et son intelligence le mènent. La Petite fille qui compte sur ses doigts, la Petite fille qui lit, la Mère tenant son enfant, un enfant tout de blanc vêtu, éclatant, neigeux dans la lumière, succèdent immédiatement aux scènes qui viennent d'être citées, et peut-être même il y a eu un moment où les dates de celles-là et de celles-ci ont pu se confondre.


L'ENFANT A LA SOUPIÈRE

Peu à peu, ce que l'on peut nommer la gentillesse de Carrière disparaît complètement, et disparaît aussi la précision des intérieurs où il représentait ses figures en action. Il a un besoin de résumer, de mettre en évidence l'aspect essentiel, et en même temps qu'il reproduit cet aspect par des formes de plus en plus amples, il enveloppe de plus en plus ces formes d'une atmosphère visible qui met sa toile loin du spectateur, qui l'isole, qui la place dans une autre région que la salle où elle est exposée. Cette atmosphère, c'est une nuée qui flotte, qui bouge, un entrecroisement de voiles légers qui s'épaississent ou qui s'écartent. Ce sera là, si l'on veut, la seconde manière de Carrière bien caractérisée. C'est au moment où il emploie cette manière qu'il devient un sujet de discussion, d'admiration pour les uns, de dénigrement pour les autres.

On sait combien les plaisanteries sur ce sujet furent variées et intéressantes. Non seulement les comptes-rendus drôlatiques des journaux illustrés, mais aussi les études sévères d'une critique généralement accueillante aux poncifs de l'Institut et aux banalités des Salons, se déclarèrent hostiles à cette grise atmosphère des tableaux de Carrière. Le chœur des salonniers trouva sans hésitation le même sarcasme de la cheminée qui fume, et ce fut une affaire entendue et jugée. Je ne m'arrêterai pas outre mesure pour répondre à ces balivernes. Le temps est le grand maître pour donner leur vraie valeur aux œuvres. Quand on a vu reparaître, cette année 1900, à l'Exposition décennale du Grand Palais, les œuvres de Carrière qui ont subi l'assaut, après tout fort naturel et fort logique, de la blague parisienne et provinciale, tout le monde a bien compris que ces œuvres étaient douées d'une vitalité qui supportait très bien les brocards de l'actualité. N'est-ce pas l'éternelle histoire? Quels artistes ont été plus violemment assaillis, avec une fureur toute particulière, que Edouard Manet, Claude Monet, et ceux qui resteront dans l'histoire de l'art de ce temps sous le nom d'impressionnistes? Pour Edouard Manet, qui n'a connu que la période de combat, ce fut vraiment une pitié, et l'on se demande si le développement de ce grand peintre n'a pas été arrêté, contrarié, par moments, alors qu'il lui fallait toute la force de son esprit pour lutter contre l'assaut de la sottise. Aujourd'hui, pourtant, les œuvres de ce disparu conquièrent lentement le public, on ne voit plus d'exaspérés brandir leur canne ou leur parapluie d'une façon si menaçante contre OLYMPIA, le BALCON, le DÉJEUNER SUR L'HERBE, le BAR AUX FOLIES-BERGÈRES. Pour triompher, quand on est un grand artiste contesté, il faut durer. Claude Monet a duré, patient, énergique, aussi ardent qu'au premier jour, et de ses toiles aussi, les ricaneurs se sont écartés. Il est vrai qu'on les a retrouvés devant le BALZAC de Rodin comme devant le « brouillard » de Carrière. Bah! ils ne reconnaîtront plus le Balzac, quand il reparaîtra en bronze ou en pierre, ils diront qu'on l'a changé, et vous verrez que le brouillard de



ÉTUDE



ÉTUDE

Carrière se sera dissipé, que dis-je, il s'est déjà dissipé en partie, et les yeux prévenus commencent à distinguer quelque chose là où ils affirmaient ne rien apercevoir.

En somme, ce brouillard de Carrière est l'air dans lequel vivent, se meuvent, respirent ses personnages, il est l'unité du tableau, ce qui relie les êtres les uns aux autres. Chez Carrière, qui n'emploie pas de couleurs, cet air visible remplace l'harmonie des couleurs, les tons contrastés et complémentaires que des coloristes comme Veronèse, comme Delacroix, comme Claude Monet, comme Renoir, comme Cézanne, répartissent en parcelles dans toutes les parties de leur scène. Les uns et les autres veulent montrer que le fragment de vie qu'ils encadrent appartient à la vie universelle, les uns et les autres cherchent à rendre sensible la loi d'harmonie qu'ils observent et qu'ils invoquent. Chacun, pour le même but, possède son moyen. J'avoue que je me refuse à discuter ce moyen, que le résultat obtenu seul m'importe, et que je ne vois pas bien comment on pourrait accepter et admirer le résultat en réprouvant le moyen. L'artiste qui me montre son émotion devant la vie m'enlève par là même la possibilité de discuter le procédé qu'il emploie. J'écarte celui qui ne me montre rien, ou qui me montre des spectacles insignifiants, c'est-à-dire des spectacles qu'il n'a pas su voir. Mais celui qui me fournit la preuve de sa sensibilité devant les choses, je le suis là où il veut me conduire. C'est toute la critique, celle à laquelle je crois, une critique qui serait l'histoire des esprits et l'histoire de la vie, inséparables et confondues. J'admets donc l'air visible, la vapeur grisâtre, le brouillard, la fumée, tout ce que l'on voudra, — dont se sert Carrière pour envelopper les formes et pour les réunir, puisqu'à travers cet air visible j'aperçois un monde. Que chacun en montre autant, et tout sera bien.

De même, j'admets la dernière manière, la manière actuelle, de Carrière. Il est maintenant en possession d'une forme singulière au premier aspect, une forme rude où il y a un afflux de vie naturelle, une forme faite de plans très simples qui forment un tout d'une cohésion extraordinaire, qui fait de chaque œuvre un bloc comme le Balzac de Rodin. Le peintre est arrivé au moment où les critiques et les amateurs qui n'admettaient pas sa première manière commencent à soupirer, à faire les grimaces comiques du regret et du désespoir, à exalter les tons nacrés, la délicatesse, la gentillesse d'autrefois. Eh bien! oui, Carrière n'a plus cela, ne veut plus cela. Aujourd'hui, en une tonalité générale bistre, en un dessin au pinceau d'une rudesse sauvage, par lequel la forme amplifiée est comme équarrie, sans que pour cela une nuance d'expression soit omise, il nous révèle, en action et en pensée, des spectacles d'humanité qui prennent de plus en plus une signification générale, grâce à la profonde observation particulière d'où ils procèdent.

On admettra cette manière comme on a admis les manières précédentes, par la simple raison qu'il s'agit ici d'une évolution simple, graduée, logique. Mais j'en ai dit assez, je crois, sur la manière de Carrière. Il faut maintenant regarder cette manière aux prises avec la vie, dire l'apport de la sensibilité de l'artiste.

VIII

C'est d'abord toute une psychologie maternelle et enfantine où il est passé maître. Carrière n'aurait accompli que cette partie de son œuvre qu'il resterait dans l'histoire de l'art de ce temps comme un peintre de la Maternité. Ce sujet, il le possède comme pas un, il l'a étudié à tout instant chez lui, où il trouvait et prenait à toute heure du jour sa femme et ses enfants comme modèles, depuis le réveil et la toilette des mioches jusqu'au coucher et au sommeil du soir, à travers tous les incidents de la journée. Le matin, dans une chambre baignée encore de la douce lumière des premières heures, apparaît l'enfant qui vient de naître. Il



L'ÉCOLIÈRE

frémit, il s'ouvre à la vie, comme une plante qui se tourne vers le soleil. Son visage est ridé comme celui d'un vieillard, ses yeux qui ne voient pas, ses mains minuscules s'agitent, sa petite existence semble lutter contre tout ce qui l'entoure. Il est aidé dans cette lutte, enveloppé de caresses, soutenu par les grands bras, les grandes mains de sa mère, assailli par les sourires et les baisers des autres enfants.


ÉTUDE

Cet enfant blond, comme auréolé d'or, la chair tendre, boit avidement le contenu d'une timbale.

Un autre remue ses bras potelés et ses mains courtes entre l'assiette et le verre du déjeûner.

Une petite fille feuillette un grand livre, de tout l'effort de son bras, et se joue la comédie de la lecture, la bouche ouverte, qui crie et qui chante.

Carrière a de nouveau développé le thème du premier âge en une série d'études du plus haut intérêt, non seulement pictural, mais scientifique et philosophique, car tout se confond ici pour s'offrir aux méditations des esprits les plus divers. Il est certain que ces images des premiers mouvements instinctifs et des premières expressions vagues de l'enfance composent d'elles-mêmes un traité de la formation de la chair et de la pensée qui n'est pas sans analogie avec le chapitre de l'Intelligence où Taine a étudié, de même, le phénomène de la vie par la formation du langage et de la mémoire. J'ai entendu des visiteurs se récrier devant ces faces d'enfants, s'indigner ou rire de ces bosses des fronts, de ces soupçons de nez, de ces bouches bégayantes, de ces grimaces, de ces laideurs. Oh! que nous étions loin, en effet, des bébés en sucre et en porcelaine qui attroupent les spectateurs ravis des Salons annuels par leurs occupations spirituelles et leurs grâces de vitrines. Carrière, si loin de ces plaisanteries, ne cherche même plus à souligner la grâce d'une jeune chair et d'un geste menu. Il ne veut que la vérité de la vie, avec sa saveur animale, sa force aveugle, son

tâtonnement. La grâce est là, incluse, avec le reste. Cherchez-la et découvrez-la, et aimez-la dans ces œuvres, comme vous sauriez la chercher, la découvrir et l'aimer dans la vie.

IX

Auprès des enfants en bas âge, ce sont des fillettes et des jeunes filles. Celle-ci, qui se coiffe, gracieuse et coquette, le profil faisant une moue machinale, les mains pâles tirant et lissant les cheveux blonds. Cette autre, assise, tient une coupe de verre dont elle regarde les reflets irisés. Cette troisième lève la tête d'un mouvement ardent, très singulier, qui semble humer et désirer la vie, pendant que la main fine et longue vient s'appuyer à la tempe en un geste de repos et de réflexion.

Sur les visages de femmes, il n'y a plus l'espoir, il y a souvent une lassitude et une tristesse, le front barré par des sourcils contractés, la bouche serrée, les yeux en trous noirs profonds, les fortes mains comme abandonnées. La même femme retrouve, sinon l'enthousiasme et la sérénité, du moins l'acceptation et le sourire, lorsqu'elle tient entre ses bras, entre ses mains, le corps d'un enfant. Là, Carrière peint surtout le contact heureux, la bonne caresse chaude, animale, le mouvement de tendresse de la femelle qui dorlote et étreint son petit. Il a fait, pour exprimer ce sentiment, une infinité de toiles, parmi lesquelles il en est deux qui sont de magnifiques résumés. L'une est le SOMMEIL, l'autre est MATERNITÉ.

La première, c'est l'allongement fatigué d'un corps de femme. La tête repose sur un des bras relevés. L'autre main tient l'enfant d'un geste léger. A la moindre alerte, cette statue du sommeil se ranimerait, on la sent terrassée et cependant sur le qui vive. C'est une des œuvres où l'artiste a le mieux marqué l'inquiétude et le caractère tragique de la mère responsable.



LA VEILLÉE

L'autre toile, MATERNITÉ,



ÉTUDE

que tout le monde connaît, puisqu'elle est au musée du Luxembourg, garde aussi quelque chose de ce sentiment de veille et de lutte. Il y a de la frénésie dans le mouvement par lequel la mère, assise, tenant un enfant endormi en ses bras, s'élance de tout l'en-avant de son corps vers un autre enfant, un garçon, qu'elle veut ressaisir, ramener à elle, et qui montre quelque impatience de ce geste rassembleur. Il veut partir, elle voudrait qu'il reste, elle voudrait prolonger l'instant où tous sont encore auprès d'elle. Elle les voudrait dociles, attentifs à ses conseils. Elle a une sorte de colère de cette séparation qu'elle sent de jour en jour plus imminente. Mais quoi ! cette scène de muette tendresse se passe dans une chambre éclairée d'une douce lueur, et voici que dans une autre chambre dont la porte est ouverte, et qui est plus vivement éclairée, les silhouettes d'autres enfants apparaissent déjà plus lointaines. C'est un aspect de la vie de tous les jours, sans intention de drame, sans mise en scène sentimentale, et l'esprit peut sous-entendre toutes les significations d'existence, entrevoir toutes les synthèses de pensée, grâce à cette richesse de nature, que Carrière discerne dans l'humble vérité, — l'humble vérité que réclamait Stendhal.

La toile qui est auprès de Maternité, au Luxembourg, s'y trouve bien à sa place. Elle a pour titre : Portraits, et elle est le développement logique des états et des sentiments qui viennent d'être exprimés. C'est une réunion de famille comme les concevaient les peintres flamands et hollandais. La mère est entourée de ses cinq enfants, tous immobiles, tous tranquilles, ne vivant que par les yeux. Le plus jeune est tenu sur les genoux et dans les bras maternels. Un autre, une fillette, est toute proche. Un petit garçon se tient en avant, détaché du groupe des filles. Un peu à l'écart aussi, deux adolescentes qui songent. C'est donc un tout autre tableau que la Maternité, avec ses émois et

ses affres. C'est un moment de paix familiale, un parfait équilibre, toutes les différences marquées dans l'harmonie, la minute heureuse où tous sont encore rassemblés, en bonne santé, en accord. Ce précieux tableau joue un beau rôle dans un musée, il offre à tous une image de quiétude obtenue par le peintre, il conseille le calme, il encourage l'espoir.

X

Carrière n'est pas seulement le peintre de la maternité, je veux dire de la mère de famille entourée de ses enfants comme la poule de ses poussins. Il a exprimé le même sentiment par la représentation du père de famille, et il l'a exprimé d'une façon infiniment délicate, il y a mis un souci particulier, une marque spéciale de réflexion et de responsabilité. Ainsi par les portraits de Jean Dolent, d'Alphonse Daudet, de Gabriel Séailles, accompagnés de leur fille. Les regards de ces hommes vont au loin, scrutent l'avenir, essayent de deviner le sort de l'enfant qui joue auprès d'eux. Ce sont des portraits de pensées.



PORTRAIT D'EUGÈNE CARRIÈRE

Le désir, la volonté de représenter la pensée, non pas la pensée poseuse du « penseur » qui prend une attitude, mais la pensée latente, la pensée liée à la vie, et qui est visible chez tous les êtres, chez les plus simples, chez les plus humbles, chez l'enfant, chez l'animal, la pensée qui est liée à la vie physique, — tel est le but essentiel de Carrière dans ses scènes de maternité, ses scènes enfantines, ses portraits. Il ne sépare pas l'esprit du corps, il ne se livre pas à la peinture spirite, il ne fait pas flotter des apparitions. La vie telle qu'elle est lui semble suffi-

samment mystérieuse sans qu'il faille encore la compliquer par tout un machinisme puéril. Toute la mise en scène savante qu'il donne à la pensée qu'il veut mettre en lumière consiste à isoler son sujet, à l'éloigner de tous les objets qui pourraient attirer l'attention de celui qui regarde. Il veut aussi assurer à ce sujet le bénéfice de l'intérêt total, il lui donne toute la place, il n'en fait pas le centre du tableau, il en fait le tableau tout entier. De grands artistes ont employé cette même méthode d'isolement, d'autres grands artistes ont employé une méthode tout opposée, multipliant autour de leur sujet les renseignements précis. Les uns et les autres se ressemblent toutefois en un sens, c'est qu'ils sont des harmonistes, faute de quoi leur art n'existerait pas. Carrière est un harmoniste, et c'est l'essentiel. Je ne fais pas l'apologie de sa méthode de peinture au détriment d'aucune autre. Je donne simplement les indications nécessaires pour définir sa personnalité.

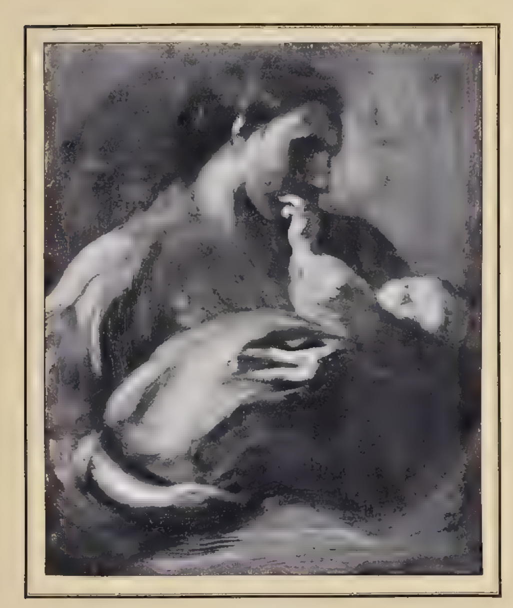


ÉTUDE

Cette personnalité est faite de réflexion tout d'abord. Pour avoir vu souvent l'artiste au travail, et en préparation de travail, je puis dire que chez lui, si l'exécution est rapide, l'incubation est lente. Il n'est pas le peintre tel qu'on l'imagine, exerçant au hasard l'heureux don de voir et de reproduire, s'éprenant de tous les spectacles, s'installant devant tous les aspects, et chaque fois forçant la nature à refléter sur sa toile une fugitive et vivante image. Je me hâte de dire que seuls, les peintres d'un certain ordre pourraient être ainsi des créateurs toujours prêts, par la raison que toute chose a sa beauté, et qu'ils peuvent percevoir et résumer cette beauté. Mais aucun des artistes capables de s'emparer des choses avec cette promptitude ne cherche à forcer le don qui est en lui. Chacun se discipline, se règle, s'équilibre, emploie son esprit à voir, à choisir, à discerner. Il se fait un tri parmi les aspects d'existence observés. Tous valent, sans doute, mais puisque tous ne peuvent être retenus, puisque l'artiste est sans cesse débordé par l'afflux des phénomènes, il est bien obligé de s'attacher à quelques-uns, pris dans la quantité, et qui sont, comme les autres,

significatifs de l'ensemble. Chaque fait, chaque geste, chaque expression, chaque instant, — est un résumé.

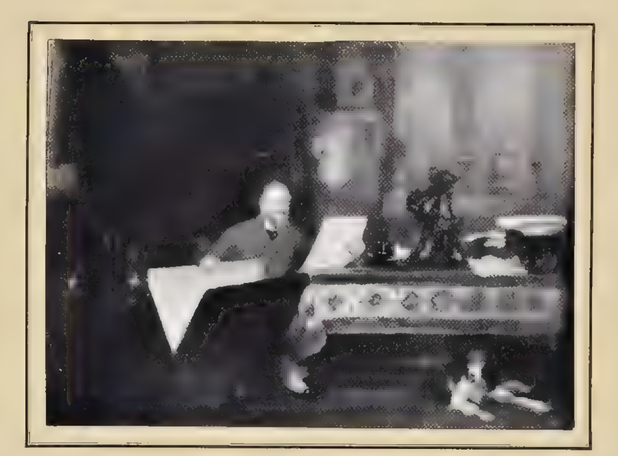
Carrière sait cela. Il n'est pas toujours en action, si l'on entend par là le fait d'être à son chevalet, la palette en main, devant le modèle. Il peut souvent donner l'idée d'un flâneur, il aime à errer, à s'arrêter, à causer. Il oublie volontiers le temps à la terrasse d'un café, car c'est la rue qui est son séjour préféré, c'est là qu'il trouve les images variées et multipliées de la vie. Il est donc toujours en action de pensée. Le peintre ne doit pas seulement être un peintre, il doit être un homme, c'est-à-dire un être qui s'intéresse à la vie, car c'est de cet intérêt que doit être fait son art. Il faut qu'on sente, dans une peinture, la présence de cet être conscient, et que chaque aspect, figure ou paysage, scène ou objet, témoigne d'une force intérieure, d'un esprit toujours vigilant, d'une émotion toujours prête. Si l'artiste n'a pas été envahi par l'émotion, comment le spectateur de son œuvre ne resterait-il pas indifférent ? Il pourra goûter un talent appris, un arrangement, une adresse, un soin, que sais-je ? il n'éprouvera pas la sensation profonde que donne l'œuvre profondément vécue, longtemps ressentie avant d'avoir été fixée. Ces scènes de paternité qui figurent auprès des scènes maternelles, Carrière les a vues, chez Séailles, chez Daudet, chez Dolent, après les avoir éprouvées chez lui, et parce qu'une longue fréquentation lui a appris les différences de ses modèles. Il a donc exprimé à la fois un sentiment général qui est chez tous les hommes, un sentiment particularisé qui est chez la classe d'hommes littéraires à laquelle appartiennent ceux qui viennent d'être nommés, enfin un sentiment individuel qui émane spécialement du personnage représenté. Il n'y a qu'à regarder les trois œuvres pour saisir les rapprochements et les diversités. Et ceci nous mène à Carrière, peintre de portraits.



ÉTUDE

XI

Il a fait une quantité de portraits, et tout d'abord par le choix de ses modèles, il se sépare du peintre portraitiste tel qu'il se définit de lui-même socialement. Les Salons regorgent de peintres de portraits, c'est-à-dire d'artistes qui ont choisi le genre parce qu'il est achalandé, lucratif, parce qu'il répond à une nécessité. Dans tous les milieux de la bourgeoisie, depuis la bourgeoisie commerçante jusqu'à la bourgeoisie qui singe l'aristocratie, il sied d'avoir son portrait. Il a droit à la place d'honneur, il fait partie d'un mobilier de luxe, et aussi, ce qui est la meilleure raison, il doit devenir un souvenir familial, le legs de ceux qui s'en vont à ceux qui restent. C'est ici que l'ironie devient forte, puisque la grande majorité des peintres traitent avec la même indifférence que les photographes, et avec une certaine ressemblance en moins, ceux qui désirent laisser d'eux une image à leurs descendants. Le souci de la ressemblance est d'ailleurs moins vif encore chez le modèle que chez le peintre. Celui-ci, pour assurer son gain, est obligé de souscrire à tous les désirs de pose, de maintien, de toilette, d'expression, de rajeunissement, qui empêchent son client de se ressembler à soi-même. Donnez n'importe quel être humain à Rembrandt, il fera un chef-d'œuvre, mais que voulez-vous que fasse un artiste déjà ordinaire, qui ne voit pas, qui ne connaît que les pratiques banales de son métier, et qui est, par surcroît, obligé de représenter tout autre chose que ce qu'il a devant les yeux. Il produit ce que vous savez, une toile qui est le portrait d'un paletot ou d'une robe, avec une tête et des mains, le tout très quelconque. Des artistes qui, à défaut de génie humain, possédaient une certaine virtuosité, se sont perdus à



PORTRAIT DE M. LÉON MANCHON

ce jeu, en sont arrivés à fabriquer le portrait passe-partout, qui satisfait le modèle, puisqu'il lui offre sa physionomie comme vue dans un miroir aimable, mais qui ne peut arrêter une minute le passant, puisqu'il n'y a là aucune évocation vivante de ce visage inconnu qui devrait être une si belle, si touchante énigme à déchiffrer.



ÉTUDE

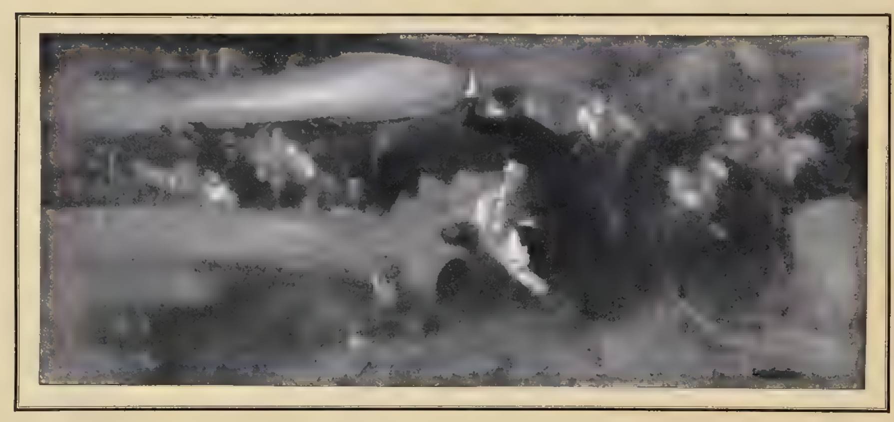
Carrière n'a pas été attiré dans ce piège du portrait. Sa peinture, tout d'abord, est trop grave et trop triste, pour tenter ceux qui n'aiment que les grâces frelatées en parures de leurs personnes. Le supplice d'avoir à satisfaire les exigences de cet ordre lui a été ainsi heureusement évité. A peu d'exceptions près, il n'a peint que les portraits qu'il voulait peindre : sa famille, ses amis, et les hommes de talent, de pensée, de rôle significatif, dont il fut heureux de scruter les traits et de fixer le caractère essentiel.

Il se trouve, avec ce que la vie lui a apporté, jour par jour, de cette manière, qu'il est aujourd'hui l'auteur d'une galerie de ses contemporains qui n'a guère de pareilles, et qui ne fera que grandir, que croître en importance. On n'a pas songé encore à faire une exposition spéciale des portraits peints par Carrière. On la fera sans doute un jour, et l'on peut prédire, sans risquer de déception, quel grand intérêt historique se manifestera en même temps que le grand intérêt d'art.

On trouvera là les compagnons d'art de Carrière, ceux qui ont passé avec lui les premières années de labeur, le sculpteur Camille Lefèvre, le sculpteur Dewillez, le peintre Armand Berton, les maîtres auxquels il a rendu hommage, Puvis de Chavannes, Rodin, — les écrivains qui sont venus à lui, qui l'ont aidé, tout au début, de leur autorité, de leur plume experte et courageuse, Roger Marx, Jean Dolent, Maurice Hamel, Arsène Alexandre, Gabriel Séailles, Charles Morice, — et les amitiés contractées, qui s'affirment par les portraits de Paul Gallimard, de Madame Gallimard, des Ménard-Dorian,

de Madame Caplain et de ses petits enfants, — et toutes ces belles rencontres qu'il fit, de Paul Verlaine, du musicien Chausson, d'Edmond de Goncourt, d'Alphonse Daudet, de Georges Clemenceau, d'Anatole France, du colonel Picquart, d'Elisée Reclus... J'en oublie, peut-être, et il en est d'autres, projetés, qui viendront s'ajouter à la liste. C'est assez dire pour montrer la portée de l'œuvre entreprise. Mais il faut voir les œuvres.

Qui ne les a vues, d'ailleurs, de ceux qui savent l'art contemporain ? Qui ne



LE THÉATRE DE BELLEVILLE

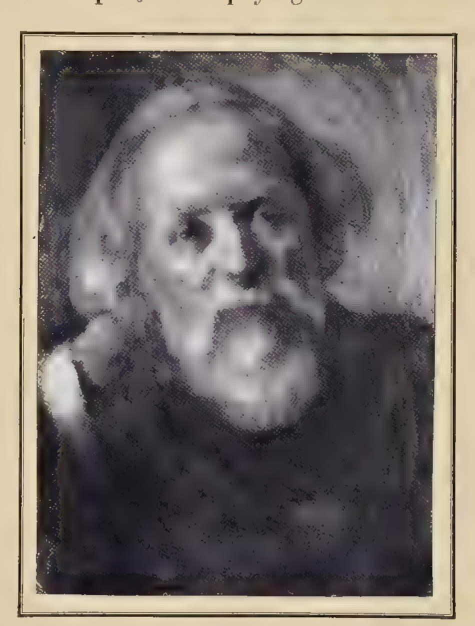
se souvient, pour prendre quelques exemples, de ce beau portrait du sculpteur Devillez dans son atelier, un chien auprès de lui, un modèle au fond, portrait sobre, élégant, nerveux, qui fit sensation lorsqu'il reparut à l'Exposition universelle de 1900 ? Qui ne se souvient de Jean Dolent, songeant, dans son musée de Belleville, entre son chien et sa petite fille ? et de Goncourt aux yeux noirs et aux cheveux d'argent, le visage loyal et tendre ? et de Daudet, malade, courageux, affiné et tressaillant, tenant la main de sa petite fille ? et de Verlaine, vu dans un jour d'apaisement et de confidence, avec sa physionomie ravagée, ses yeux brillants, son esprit et sa rêverie ? et tant d'autres masques énergiques, réfléchis, où se manifeste la conscience de la vie.

On sait que Carrière a fait, d'après ces peintures, un certain nombre de lithographies : Daudet, Verlaine, Goncourt, Puvis de Chavannes, Rodin, Rochefort. D'autres suivront : Anatole France, Verlaine, le colonel Picquart, Clemenceau, Elisée Reclus, Emile Zola, etc. Ces lithographies sont tirées à un

nombre restreint pour garder une fraîcheur à chaque épreuve, mais l'œuvre originale se trouve néanmoins suffisamment multipliée pour être répandue à travers le monde. Il faut souhaiter que le Cabinet des Estampes conserve la précieuse collection de ces feuilles, qui ont la même puissance et le même charme que les peintures.

XII

Le peintre doit savoir tout peindre. Carrière, peintre de scènes de la vie et de portraits, est donc aussi un peintre de nature morte et de paysage. En réalité, tout cela n'a pas à être subdivisé. Chez les artistes complets, tout cela se confond dans la même œuvre. Chez les maîtres de l'Italie et de l'Allemagne, de l'Espagne et des Flandres, de la France et de l'Angleterre, toutes les preuves de la faculté de vision de l'artiste se trouvent réunies. L'assemblée des personnages se tient dans une pièce où il y a, sur les meubles, des fleurs, le service d'un repas, des faïences, des porcelaines, des verres, des viandes, des poissons, des fruits, et souvent, par la fenêtre ouverte, on aperçoit un paysage de ville ou des champs, le cours d'une rivière, la lisière d'une forêt, des rochers, des montagnes, une plage, la mer, et l'étendue nuageuse ou pure d'un grand ciel. Si l'on découpe par la pensée ce paysage, ou ces fleurs, ces fruits, ces repas, ces vaisselles, qui sont sur une table, on a, par ces fragments, des tableaux complets. Les exemples sont trop nombreux pour être énumérés. Rubens et Véronèse, Velasquez et Rembrandt, et le Vinci, et Raphaël, et Murillo, et tous, pourraient être cités à l'appui de cette remarque générale.



PORTRAIT D'ELISÉE RECLUS

Il faut bien remarquer que notre siècle a spécialisé davantage les artistes. Sans doute, on trouve chez certains d'entre eux des ensembles tels que ceux

qui viennent d'être dits, mais il y a eu néanmoins un établissement certain de catégories, à ce point qu'il y a eu, et qu'il y a encore des peintres uniquement occupés à la production de scènes mythologiques, de scènes historiques, de scènes de genre, de portraits, de paysages, de natures-mortes. Et même, dans ces catégories, il y a des sous-catégories, des peintres qui ne produisent que des scènes mythologiques d'une certaine inspiration, des dryades ou des naïades, des naissances de Vénus ou des chasses de Diane, — d'autres peintres qui s'en tiennent aux scènes historiques d'une certaine époque, dames romaines ou druidesses, mœurs mérovingiennes ou moyenâgeuses, anecdotes du temps des Valois ou du dix-huitième siècle, Révolution, Directoire, Empire, que sais-je? — d'autres qui ne cultivent l'anecdote que dans un certain monde, paysan, bourgeois, ouvrier, mondain, — d'autres qui s'en tiennent toujours au même portrait quel que soit le modèle, — d'autres qui ne peuvent que recommencer le même paysage, une mare, une ferme, un sous-bois, une pleine mer, — d'autres enfin qui ne nous offrent jamais que des bouquets des mêmes fleurs, ou des crevettes, ou des homards, ou des vieilles bouteilles couvertes de poussière, ou le pot au feu, ou des fromages, etc., etc.



L'ENFANT AU BOCK

Cela est tellement admis que si l'un de ces producteurs médaillés de l'une des denrées qui viennent d'être énumérées s'avisait de changer d'exercice, il provoquerait une surprise extraordinaire et risquerait de n'être pas suivi. On dirait qu'il est merveilleux pour les fromages, par exemple, qu'il excelle à trouer le gruyère, à faire couler le brie, à moisir le roquefort, mais qu'il a bien tort de vouloir représenter des nymphes, ou un lever de soleil sur la mer, ou Henri III et le duc de Guise, ou sa femme et ses enfants, ou la réunion de ses amis. Fantaisie! lubie! s'écrieraient ses admirateurs, il n'est pas né pour cela, il n'y entend rien, il ne vaut que dans les fromages, qu'il retourne à ses fromages, à ses excellents fromages. Là, il est le maître, il est le premier, les fromages lui

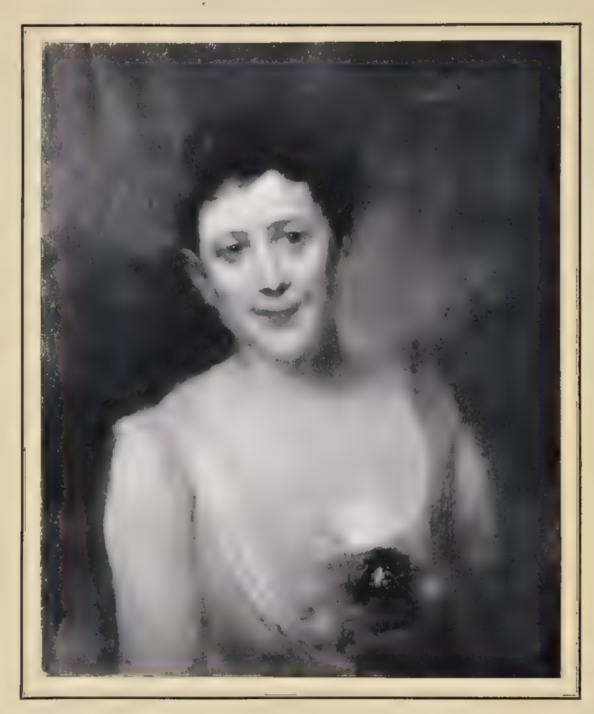
appartiennent comme les madones appartiennent à Raphaël, comme le sourire de la Joconde est à Léonard de Vinci, comme le clair-obscur est le domaine de Rembrandt.

On sait bien que cela est ainsi, que l'opinion, la grande opinion publique sur l'art et les artistes, et non seulement l'opinion du public, mais aussi l'opinion des artistes sur eux-mêmes, reposent sur des articles de foi du même genre. Cela n'a qu'un rapport éloigné avec l'art et avec la vie, d'accord. Mais cela régit la société où nous vivons, que nous sommes forcés d'accepter avant de rien faire pour la modifier. Mais cela écrase dès leurs débuts les artistes qui veulent travailler librement. Qui sait combien d'obstacles à cette vie libre, combien de retards à son développement, rencontre le jeune homme qui se trouve devant cette lourde montagne sociale faite d'un amas d'habitudes, de préjugés, de sottises, d'intérêts. Et s'il lui faut, non seulement vivre de ce monde hostile, mais encore faire vivre des êtres pour lesquels il a assumé la responsabilité, on devine quels efforts de chaque jour il lui faut accomplir pour garder au moins le droit à une parcelle de liberté.



ÉTUDE

On peut donc admirer les artistes de notre temps qui ont fait leur œuvre malgré vents et marées contraires, et si certains ont pu vivre grâce à la manie de spécialisation qui les a classés paysagistes ou portraitistes, malgré que leur talent fût complet, varié et étendu, tant mieux. C'est ainsi que Carrière, dès qu'il fut sorti de l'Ecole et qu'il eut l'âge d'homme, décidé à ne plus prendre les éléments de son travail que dans la vie, et trouvant auprès de lui tout un monde de sensibilité à exprimer, devait tout naturellement être proclamé un peintre de « maternités ». On le catégorisait ainsi, sans toutefois, bien entendu, lui donner le grand succès de mode qui va aux anecdotiers et aux couturiers de la peinture, mais lui ne se catégorisait



PORTRAIT DE Mme DUMONT

pas. C'est vrai que longtemps, très longtemps, il n'a peint que des scènes se passant dans le crépuscule des logis parisiens qu'il habitait, au point que l'on a pu écrire de lui, à un certain moment, qu'il n'avait jamais peint un ciel. Toutefois, dans ces chambres obscures, il fit souvent rayonner la poésie des fleurs ou des menus objets posés sur les cheminées et les tables, quelque vase de terre ou de verre à la panse large, au goulot effilé, ou quelque dorure de cadre, ou quelque reflet de miroir perdu dans les ombres. Il ne s'est pas contenté d'accompagner ses figures de ces objets et de ces fleurs qui font partie de l'existence intime de l'homme d'aujourd'hui, il a représenté, séparément, des fleurs délicieuses dans des vases de cristal, et qui vraiment palpitent et vivent, donnant ainsi la preuve de l'opinion qu'il a exprimée un jour, à savoir que ce terme de nature morte est impropre, puisque tout est vivant, fait partie de la vie universelle, et que l'artiste a la fonction de rendre plus visible pour tous ce phénomène de l'existence partout présent.

XIII

De même qu'il a prouvé sa faculté de peintre par les fleurs et les objets, Carrière a manifesté sa connaissance des formes et son sentiment de l'harmonie par des paysages. C'est, je crois, le séjour qu'il fait tous les ans au Parc-Saint-Maur, qui lui a donné le goût de ces esquisses brossées en bistre d'une manière si souple et si sûre. Là, non plus que dans la vie humaine, il n'a pas à chercher

longtemps les sujets. La moindre allée d'arbres, l'eau d'un bassin reflétant le ciel au milieu d'un jardin, une pelouse entourée de verdures, — puis, au hasard des promenades, les ondulations des collines, une route ou un sentier qui tourne, le lacet d'argent que déplie la Marne au fond des vallées, les massifs de marronniers d'un square, les rangées de peupliers d'une prairie, — et encore et toujours, au-dessus de tout cela, les formes du ciel qui répondent aux formes de la terre, les statues en mouvement des nuées, tout ce monde de reliefs qui se composent et se décomposent, qui se lient et se délient, s'agglomèrent en blocs et s'effilochent en écharpes, voguent éperdument sur la mer bleue de l'éther ou stagnent dans une lourde atmosphère de marécage.

D'autres séries ont été ajoutées à cette première série du Parc-Saint-Maur. En Bretagne, après un premier parcours qu'il fit avec Maurice Hamel et l'auteur de ces lignes, de Lamballe où nous avions pris rendez-vous, jusqu'à Brignogan où nous restâmes pendant quelques jours avec Ajalbert et Durenne, — Carrière s'était épris de la nature grave et belle qui fait de la contrée une sorte de parc grandiose et mélancolique entouré par la mer. Il revint passer un été dans le pays de Saint-Brieuc, et il rapporta de ce séjour des aspects de côtes et de grèves, d'allées de châtaigniers et de chênes, de champs où les ajoncs croissent autour des pierres, de calvaires dressés aux carrefours des chemins, — un résumé puissant et fidèle du pays aux chemins creux, aux verdures sombres, aux vieilles pierres, qui semble rêver dans l'enchantement de la mer.



ÉTUDE

Après la Bretagne, l'artiste choisit Pau comme séjour pendant deux hivers. De là, il plongea dans les vallées qui se creusent entre les premiers contreforts des Pyrénées, et il trouva, ici encore, une ample et profonde poésie de paysage. Il est bien impossible de ne pas être saisi par la beauté de cette nature d'une richesse singulière. Ces vallées sont



ÉTUDE

admirables par la fierté de leurs escarpements, de leurs rivières torrentueuses, par la grâce de leurs sinuosités, et en même temps, elles sont fécondes et bienveillantes pour l'homme, lui donnent à croire qu'il est entré dans un jardin paradisiaque, où tout s'offre à lui, les fleurs à respirer, les fruits à savourer. C'est le champ aux moissons opulentes, le potager débordant, le verger qui ploie sous le fardeau, la vigne partout suspendue en festons. Au-dessus, les pâturages où errent les troupeaux enfoncés dans l'herbe. Il n'est pas, sans doute, de plus belle image de la félicité champêtre que celle de cette terre déroulée entre la plaine de France et la crête neigeuse des montagnes.

Carrière fut heureux d'aborder ce merveilleux pays, et il fixa en ses promenades quelques unes de ces gorges qui ouvraient devant lui leurs merveilleuses perspectives d'ombre et de soleil, leurs creux d'eaux étincelantes, leurs sommets veloutés du mamelonnement des forêts.

Les Pyrénées, la Bretagne, le Parc-Saint-Maur, tous ces paysages de Carrière sont peints de la même façon monochrome, au bout du même pinceau qui dose les ténèbres et la clarté, qui engrisaille, assoupit, réveille, colore la matière. Il reste, devant les aspects de nature, le même que devant les figures humaines. Je n'ai pas à redire à nouveau son droit à cette monochromie. La critique se mêle ordinairement de ce qui ne la regarde pas lorsqu'elle intervient pour modifier le tempérament et la préférence des artistes. A celui-ci, elle dira : Soyez donc coloriste! A cet autre : Vous êtes trop coloriste! D'où l'on peut conclure que la critique voudrait le plus souvent voir les œuvres des artistes différentes de ce qu'elles sont et de ce qu'elles peuvent être. Si l'on veut bien y réfléchir, c'est une étrange prétention néfaste, car si les préceptes ainsi édictés prenaient force de loi, ils ne parviendraient qu'à créer des neutres, se garant des exagérations,

sacrifiant tous les prétendus excès à la prudence, ne produisant que des œuvres régulières, correctes, parfaites, — indifférentes.

Je crois, tout au contraire, qu'il faut laisser l'artiste évoluer dans le sens de sa nature, et s'occuper du résultat de son travail beaucoup plus que des moyens de ce travail. Les partisans exclusifs d'Ingres assaillaient Delacroix parce qu'il ne ressemblait pas à Ingres. Les partisans exclusifs de Delacroix méprisaient Ingres de ne pas être semblable à Delacroix. C'était de la polémique inutile, puisque ces deux artistes continuaient leur œuvre, en sachant bien, très probablement, dans leur for intérieur, qu'ils se ressemblaient suffisamment comme cela, par leur ardeur artistique. Aujourd'hui que les polémistes de ce temps-là se reposent de leurs querelles dans la paix du tombeau, tout le monde trouve très bien qu'il y ait eu à la fois Ingres et Delacroix. Nous pouvons adopter cette vue sage, sans laquelle il n'y aurait pas d'histoire de l'art. Admirons les pommes du pommier et les pêches du pêcher sans les changer de place. Admirons, aimons la diversité infinie de la nature et tous les aspects du génie de l'homme.



PORTRAIT

Que Carrière soit épris exclusivement des formes et qu'il veuille noter les nuances de la lumière sans avoir recours au fleurissement de la couleur, ce n'est pas moi qui m'inscrirai contre une volonté aussi bien motivée que la sienne, puisqu'il soutient son goût particulier d'œuvres qui ont l'émotion et la vie. Il dépouille les formes terrestres de toutes leurs parures de saisons et d'heures, il en fait des résumés d'une simplicité aussi absolue que possible, il nous donne, si l'on veut, le squelette des choses, il extrait des routes, des arbres, des fleuves, des

promontoires, des nuées, une sorte de relevé schématique par lequel l'esprit évoque la construction du paysage. Mais le squelette n'a-t-il pas sa beauté de logique, malgré le regret de la chair enfuie? Et devons-nous priver de notre admiration ces œuvres qui parviennent à exprimer je ne sais quelle grandeur terrible de nature simplifiée et de planète morte?

XIV

Tous ces caractères du talent d'Eugène Carrière qui viennent d'être énumérés semblaient le prédestiner à l'accomplissement d'une œuvre décorative de haute importance. Toute la peinture est décorative, je le sais, j'entends donc parler ici spécialement d'une œuvre qui prendrait place aux murailles de nos édifices publics. Pourtant, malgré les preuves données par Carrière de la noblesse et de la gravité de ses conceptions, de la liberté savante et hardie de son exécution, ceux qui sont les dispensateurs de ces grands travaux se sont rarement adressés à l'artiste.



ÉTUDE

Il n'a obtenu à l'Hôtel-de-Ville de Paris que la commande de douze écoinçons dans une salle où le plafond est peint par Albert Besnard, où quelques panneaux sont de Jeanniot. On voit immédiatement l'absurdité d'un tel arrangement. Non pas que le plafond de Besnard et les écoinçons de Carrière ne fassent bon ménage. Il y a tout au contraire, entre les formes colorées du premier et les formes en grisaille du second, un accord particulier. Mais enfin, tout l'Hôtel-de-Ville est rempli de « morceaux » mis les uns à côté des autres, de tableaux du Salon qui ne sont soumis à la loi de décoration des édifices que par la dimension des emplacements qui leur

ont été fixés. On n'a laissé le champ libre qu'à un seul artiste, Puvis de Chavannes, maître d'une salle et de l'escalier du Préfet. Pour tous ceux que l'on a voulu satisfaire, on les a empilés au petit bonheur. Je ne parle pas des absents, qui sont l'honneur de l'art de ce temps et qui sauront se passer, après tout, de la consécration municipale. Mais qu'a-t-on fait pour ceux que l'on a admis ? Je prends les deux artistes qui viennent d'être rapprochés. On n'a pas donné une salle à Besnard, qui aurait su revêtir les murailles d'une féerie légère et savante. On n'a pas donné une salle à Carrière, qui aurait apporté là toute l'ampleur et toute la force de sa conception picturale. Il en résulte que l'on ne possède pas le déploiement de la pensée et du talent d'un artiste, mais seulement une indication de l'œuvre qu'il aurait pu accomplir.


BRETONNE

L'indication donnée par Carrière est précieuse. Sur les surfaces angulaires qui lui ont été confiées, il a su faire tenir des figures de femmes et d'enfants qui personnifient les sciences et qui marquent bien, par leurs attitudes, par leurs gestes, par leurs expressions, toutes les fatigues et toutes les curiosités, toutes les tristesses et toutes les ardeurs de notre temps. Lorsque cette signification s'est imposée à l'esprit, ou plutôt, en même temps qu'elle apparaît, apparaît aussi l'intelligence de la décoration qui est en Carrière, qui lui fait trouver un accord harmonieux de sa peinture grise avec l'ornementation qui l'entoure, et cela par de justes réveils de lumière, qui lui fait trouver aussi l'union des formes de corps avec les cadres imposés, une manière de mener la composition selon la courbe de la muraille et les lignes environnantes.

A la Sorbonne, Carrière a pu donner une nouvelle preuve de cette même faculté, par le panneau où il a représenté le paysage de Paris vu des hauteurs de Belleville. Deux femmes sont au premier plan, l'une assise, lasse, l'autre debout et espérante, et toute la ville se déroule avec ses vagues de pierres, ses collines, ses abîmes, les apparitions de ses monuments, sous un ciel mouvementé de la même manière.



JEUNE MÈRE

Dans quelque temps, une salle de la mairie du XIIe arrondissement recevra aussi une série de compositions actuellement à l'étude. Et c'est tout. C'est tout ce que les pouvoirs publics ont cru devoir demander à l'un des artistes qui peuvent le mieux exprimer les sentiments et les désirs d'aujourd'hui par des formes nobles et belles, par des harmonies de lumière et d'ombre. Ce n'est pas assez. Puvis de Chavannes a dit une fois à Carrière que les grands travaux qu'il ambitionnait lui viendraient sur le tard, comme ils lui étaient venus à lui-même. Il en sera ainsi sans doute, mais ce n'est pas un réconfort.

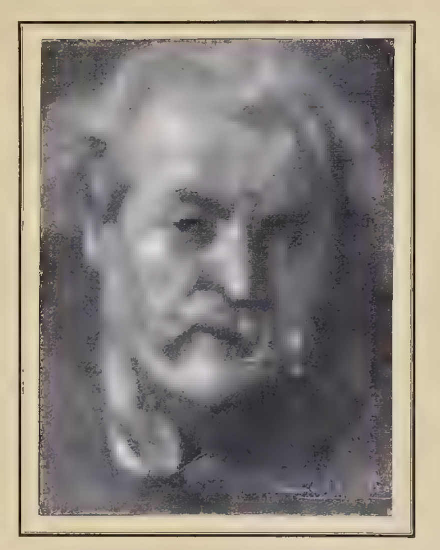
XV

Si la prédiction de Puvis de Chavannes se réalise, Carrière pourra donc seulement suggérer l'idée, par ses tableaux de chevalet, par ses études, des fresques qu'il pouvait concevoir et exécuter. Il en est une, toutefois, qu'il a pu mener à bien, sans qu'elle ait été l'objet d'une commande officielle, et je crois bien que c'est son œuvre originale entre toutes, celle où il s'est projeté le plus hors de lui-même pour embrasser le plus grand espace de vie. Je veux parler du THÉATRE DE BELLEVILLE, qui appartient à M. Paul Gallimard. Là, Carrière a marqué une date, comme l'avaient fait Courbet et Manet. Comme eux, il a vu la grandeur de la vie moderne et il l'a exprimée directement, il a trouvé la force de style et la qualité d'émotion qui émanent des spectacles tout proches.

Une semblable conception paraît toute simple, et elle l'est en effet. D'où vient donc qu'elle est si rarement réalisée ? Beaucoup d'artistes ont cru, pendant la seconde moitié du XIXe siècle, à la suite de Courbet, de Millet, de Daumier, exprimer leur temps. Nous avons vu, nous voyons encore, dans les Salons, dans

les expositions, dans les monuments publics, nombre de « scènes de la vie moderne ». Certes, il en est quelques-uns qui se sont emparés avec force des spectacles coutumiers et qui en ont vu immédiatement la signification. J'ai nommé Manet après Courbet. Il faudrait nommer aussi Degas, Fantin-Latour, Renoir, Raffaëlli, Besnard, d'autres encore, sans doute, si j'écrivais l'histoire du mouvement d'art contemporain. Je ne parle pas des paysagistes qui ont accompli une œuvre de poésie générale. Mais combien d'autres, prenant les unes après les autres les manifestations de notre existence, n'ont su en faire que des anecdotes démesurées et vides, et croient en avoir fait de l'histoire parce qu'ils ont représenté des fêtes, des travaux, des marchés, des incendies, des combats, etc.

Le choix du sujet n'est donc pas suffisant. Il faut encore, le traitant, ne pas le perdre par la reproduction indifférente de tous les détails. Il faut savoir l'unifier par une forme personnelle de dessin, par une répartition équilibrée des pleins et des creux, par une harmonie impeccable des colorations. Il faut lui donner une certaine massivité de forme dans la fluidité de l'air et de la lumière.



PORTRAIT DE M. JEAN DOLENT

Carrière a rempli ces conditions avec le THÉATRE DE BELLEVILLE. Au premier moment, il pouvait sembler que son éloignement de la couleur lui avait fait, à tort, supprimer les colorations rouges des tentures, et qu'il avait ainsi omis l'un des caractères particuliers du théâtre. Mais c'est l'artiste qui a raison, — étant donné qu'il s'agit du théâtre de Belleville. Je suis allé au théâtre après avoir vu le tableau, et il faut convenir que jamais spectacle ne fut mieux fait pour Carrière. Le théâtre de Belleville n'est pas éclairé brillamment comme l'Opéra ou la Comédie Française, comme le Vaudeville ou le Théâtre Sarah Bernhardt. Il est éclairé faiblement, comme d'une lueur de veilleuse. Il n'est pas éclairé pour mettre en valeur les toilettes, les diamants et les épaules des femmes qui assistent à la représentation. Celles qui sont ici n'ont ni toilettes ni diamants, et elles ne montrent pas leurs épaules au théâtre. Elles ne

viennent pas pour être vues, mais pour voir ce qui se passe sur la scène. Celle-ci est donc mieux éclairée par la rampe que la salle n'est éclairée par le lustre, et cette salle se trouve emplie d'une atmosphère grise, d'une brume visible qui supprime toutes colorations vives, qui ne laisse apercevoir que les blancs et les noirs. Carrière n'avait pas un effort à faire pour isoler ses personnages de tous les détails distrayants, il n'avait qu'à reproduire exactement ce qu'il voyait, et son œuvre se trouve être ainsi, d'une façon absolue, une œuvre de vérité.



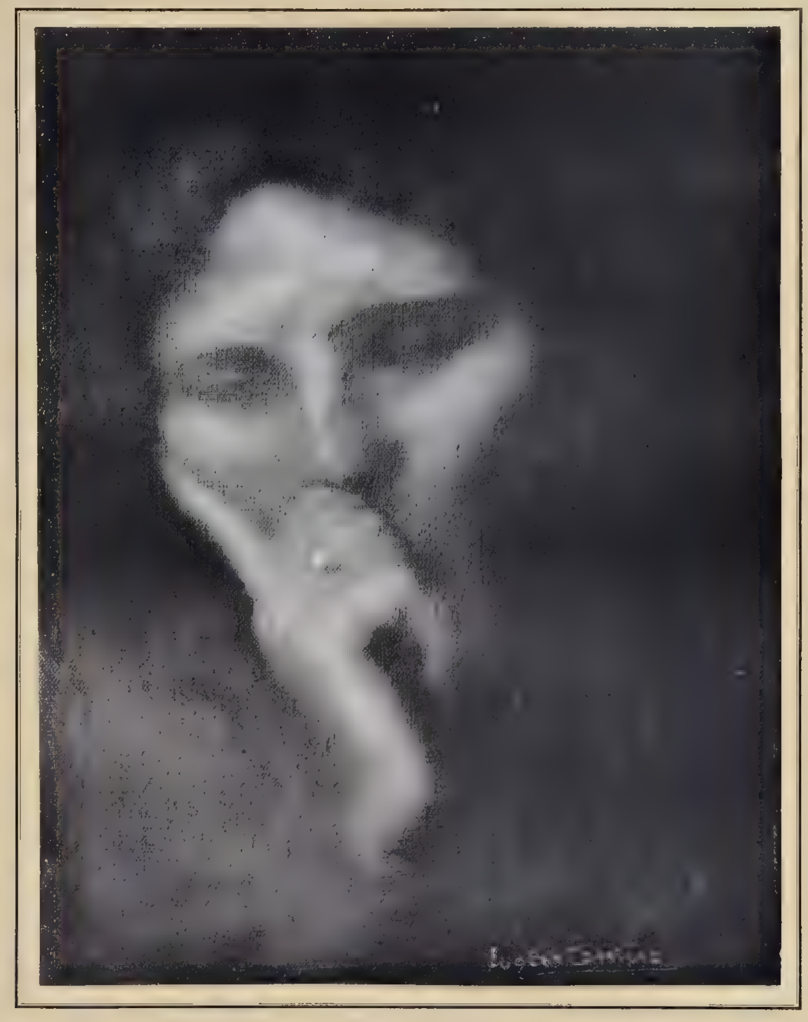
LA COUTURIÈRE

Il n'a pas représenté la scène. Pour lui, le spectacle, c'était la salle, c'étaient les spectateurs. Mais il a indiqué la scène par une grande lueur qui se projette sur tout le tableau, qui emplit d'un poudroiement d'or subtil les coins les plus reculés de l'ombre, et c'est dans cette atmosphère grise et dorée qu'il a tracé, à deux étages différents, la forme elliptique interrompue de la salle, et qu'il a amoncelé les groupes de spectateurs et dressé les formes individuelles. Ce sont les circuits de la lumière qui éclairent les gens, qui modèlent un fragment de visage, un front penché, une paupière baissée, une bouche crispée, une main appuyée nerveusement. C'est la lumière qui va fouiller partout, qui découvre partout et rejoint partout la vie. Ces hommes, ces femmes, ces enfants, qui regardent, qui cherchent anxieusement à apercevoir et à entendre quelque chose, on peut les distinguer individuellement par leur silhouette, leur geste, leur face



PORTRAIT DE GEORGES PICQUART

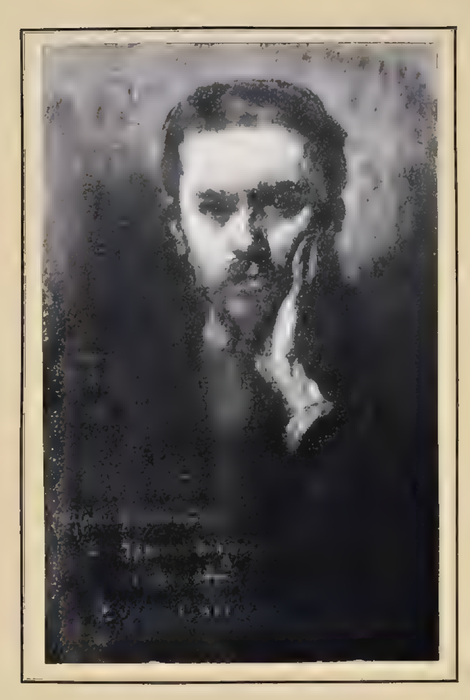
ou leur profil entrevus. Mais, en même temps, ils forment un ensemble absolument lié, une masse qui a les mêmes lois de formation, qui vient ici s'agréger au nom de la même pensée, avec le même désir d'émotion. Cette



MÉDITATION

émotion, Carrière l'a ressentie, il a mis son art en commun avec elle, et il a fait, je crois bien, un des chefs-d'œuvre de ce temps.

Il lui reste à continuer dans ce sens. Les sujets de s'émouvoir ne lui



PORTRAIT DE GUSTAVE GEFFROY

manqueront pas, puisque tous les sujets particuliers servent l'artiste muni d'idées générales, lui donnent l'indication, la substance de la vie tout entière. Les phénomènes sociaux, comme les phénomènes de nature, auxquels ils sont liés, se vérifient sur un seul point. La force et le mouvement sont partout.

XVI

Carrière a fourni encore bien d'autres preuves de sa hauteur de pensée et de son talent de peintre que celles-là énumérées ici. Après le THÉATRE DE BELLEVILLE, il a dressé au Salon un CHRIST qui est un renouvellement humain et héroïque de ce sujet traité par les maîtres de toutes les écoles et qui est tombé aujourd'hui aux mains des anecdotiers. Carrière a pris le Christ, selon l'expression de Renan, « au moment où, uniquement préoccupé de son œuvre, il n'existait plus que pour l'humanité ». Sa légende le montre, après avoir douté, défailli, au Jardin des Oliviers et sur le Calvaire, reprenant possession de lui-même au moment suprême. C'est cet instant où il se détache de tout ce qui n'est pas sa pensée que Carrière a interprété. Son Christ est un révolté résigné à l'injustice du sort, il a le visage fermé et secret, avec l'expression de violence et de dédain de ceux qui sont seuls contre tous et qui offrent leur vie en témoignage de leur conviction. L'isolement du supplicié est d'autant mieux montré que sa mère est là, au pied de la croix, anéantie, suppliciée elle aussi, le visage décomposé par les larmes, et elle est absente de la pensée de son enfant qui meurt, plus encore qu'au jour où il lui a dit : « Femme, qu'y a-t-il de commun entre vous et moi ? » C'est un beau et terrible drame.

J'en resterai sur cette affirmation d'une pensée toujours en activité qui saisit et exprime à merveille la signification générale de tous les mouvements

de la vie, qui suit la continuité des phénomènes, depuis l'état instinctif de l'enfant qui vagit jusqu'à l'acte du sacrifié volontaire. Toutes les œuvres de Carrière sont marquées de cette même préoccupation d'exprimer, à l'aide de l'instant, la plus grande somme de sensation et d'émotion. Je crois que c'est le but même de l'art de peindre, et de tous les arts, et je me garderai bien de vouloir réduire cette donnée jusqu'à l'enfermer dans une formule. Les formules sont nécessités de polémiques, ont leur utilité sans doute pour affirmer le droit à l'existence de tout le nouveau, combattu désespérément par les formules en place et les formules en retraite. Mais les formules passent et les œuvres restent. Je ne cherche donc pas dans la peinture de Carrière, pas plus que je ne chercherais dans la peinture d'Edouard Manet ou de Claude Monet, les termes d'un manifeste pour prédire les destinées de l'art. Chaque grand artiste détermine un mouvement, mais toujours ce mouvement tourne court. Où est l'école de Raphaël ? et celle de Rembrandt ? et celle de Rubens ? où sont toutes les autres ? Il n'y a, de notre temps, que la routine faussement classique et notre extraordinaire fonctionnarisme artistique, appuyé sur l'Institut, les récompenses, les commandes, l'intérêt pour tout dire, qui aient pu durer et faire figure d'école, la seule, — l'Ecole !


JEUNE FILLE SOURIANT

Pour Carrière, l'extraordinaire a été qu'une très adroite manœuvre, ourdie je ne sais où et je ne sais comment, favorisée par l'envie secrète des puissants inquiets, et par la bonne foi ignorante, a voulu le faire passer pour l'emprunteur d'un procédé de peinture, alors qu'il était le dispensateur d'un enseignement pris à la nature et qu'il rendait libéralement à tous. A combien de peintres, amis, voisins, n'a-t-il pas donné un sens des formes et des harmonies d'un tableau dont ils profitent encore ? Ils pourraient en témoigner s'ils voulaient.

D'autres, qui ont entendu les salutaires conseils et assisté aux rapides leçons appuyées d'exemples, peuvent en témoigner aussi. C'est d'ailleurs aujourd'hui chose jugée. Carrière est classé comme un grand artiste original, et son œuvre, résumée à l'Exposition universelle de 1900 par les toiles que l'on sait, suffit à montrer la grandeur de sa visée, la richesse des moyens qu'il possède pour sa réalisation, et par contre, la timidité et l'impuissance de ses imitateurs.

C'en est assez pour justifier mon commentaire admiratif à l'œuvre ici résumée par un grand nombre des plus belles toiles et des plus beaux dessins de l'artiste. J'ai peu parlé de l'homme. J'ai loué son intelligence en louant son art. J'ai voulu, en écrivant ces pages, redire à Carrière ma profonde amitié, offrir mon hommage à son travail.



L'ENFANT AUX ŒILLETS



LE PREMIER VOILE

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

TABLE DES PLANCHES DANS LE TEXTE

PORTRAITS

Portrait de M. P. Chevallier.
Portrait de Mme Courtier-Dartigues.
Portrait de Mlle Courtier-Dartigues.
Portrait de A. Daudet. — Appartient à Mme A. Daudet.
Portrait de Mme Devillez (H. : 0,41; L. : 0,35).
Portrait de Mme Dumont (H. : 0,65; L. : 0,45).
Portrait de M. Anatole France.
Portraits des enfants de M. Frantz-Jourdain.
Portraits des enfants de M. P. Gallimard.
Portrait de M. P. Gallimard.
Portrait de Mme Geffroy (H. : 0,65; L. : 0,54).
Autre portrait de Mme Geffroy (H. : 0,56; L. : 0,46).
Portrait de M. Grünebaum (H. : 0,73; L. : 0,60).
Portrait de Mme Grünebaum (H. : 0,46; L. : 0,38).
Portrait de M. Maurice Hamel.
Portrait de Mme Keyzer (H. : 0,46; L. : 0,55).
Portrait de M. M. Lacarrière.—Appt à M. Lacarrière. (Salon 1886.)
Portrait de M. Camille Lefèvre.
Portrait de M. H. Lerolle (H. : 0,53; L. : 0,45).
Autre portrait de M. H. Lerolle.
Portraits de M. et de Mlle C. Leroux. — Appartient à M. C. Leroux. (Salon 1882.)
Portrait de M. Roger Marx.
Portraits de M. Ménard Dorian et de ses petits-fils (H. : 0,50; L. : 0,30).
Portrait de M. Ch. Morice (H. : 0,60; L. : 0,50). Salon 1893.
Portrait de M. Musset. (Salon 1878.)
Portrait de Puvis de Chavannes.
Portrait de M. H. Rochefort.
Autre portrait de M. H. Rochefort.
Portrait de M. A. Rodin (Étude pour l'affiche de l'Exposition Rodin en 1900). — Appartient à M. H. Devillez.
Portrait de M. A. Rodin. — Appartient à M. Lerolle.
Portraits de Mme G. Séailles et de sa fille (H. : 0,88; L. : 0,72).
Portrait de Mme Stern. (Salon 1877.)
Portrait de Jules Valadon.
Deux Amis (Portraits). Salon 1884.

PAYSAGES

Série de paysages exécutés : *à Sucy; à Magny; dans l'Orne; en Suisse; aux Bords de la Marne; aux Pyrénées; en Bretagne.*

DIVERS

Le Cahier (H. : 0,73; L. : 0,60). — Appartient à M. Grünebaum. (Salon 1890.)
Cristaux et fleurs (H. : 0,55; L. : 0,46). — Appartient à M. Grünebaum.
Tête de fillette (H. : 0,41; L. : 0,33). — Appartient à M. Grünebaum.
Le Réveil, médaillon de plafond. — Appartient à M. Grünebaum.
Le Sommeil, médaillon de plafond. — Appartient à M. Grünebaum.
Le Matin (H. : 1,20; L. : 0,97). — Appartient à M. Grünebaum.
Le Baiser (H. : 0,41; L. : 0,33). — Appartient à M. Grünebaum.
Tête de bébé (H. : 0,27; L. : 0,22). — Appartient à M. Grünebaum.
Caresse (H. : 0,61; L. : 0,75). — Appartient à M. Pierre Caplain.
L'Étude (H. : 1m; L. : 1,28). — Appartient à M. Rosenberg. (Salon 1899.)
Baiser du soir (Salon 1901).
Étude pour « Le Sommeil » (H. : 0,65; L. : 0,81). — Appartient à M. H. Lerolle.
La Soupe (H. : 0,30; L. : 0,24). — Appartient à M. H. Lerolle.
Étude, d'après Margot (H. : 0,40; L. : 0,30). — Appartient à M. H. Lerolle.
Femme, vue de dos. — Appartient à M. E. Moreau-Nélaton.
L'Enfant à la casserole (H. : 0,16; L. : 0,23). — Appartient à Mme Courtier-Dartigues.
Jeune femme étude. — Appartient à Mme Courtier-Dartigues.
L'Enfant au chien. — Appartient à Mme Courtier-Dartigues.
Maternité. — Appartient à M. Auguste Rodin.
Jeune mère (H. : 1,46; L. : 1,15). — Musée Calvet, à Avignon. (Salon 1879.)
Tendresse (H. : 0,32; L. : 0,40). — Appartient à Mme Dumont.
Le Goûter (H. : 0,18; L. : 0,23). — Appartient à Mme Dumont.
Les Géraniums. — Appartient à M. P. Gallimard.
Rieuse. — Appartient à M. P. Gallimard.
La Dictée. — Appartient à M. P. Gallimard.
Enfant endormi sur les genoux de sa mère (H. : 0,40; L. : 0,51). — Appartient à M. Émile von Hassel.
Le Bain de pieds (H. : 0,35; L. : 0,27). — Appartient à M. Barthelemier.
L'Enfant endormi (H. : 0,49; L. : 0,60). — Collection Desfossés.
Le Christ en Croix. Triptyque. (Salon 1897.)
Le Favori (Salon 1885).
Femme et Enfant. — Appartient à M. Clémenceau.
Éducation maternelle (H. : 0,60; L. : 0,50). — Appartient à M. O. Sainsère.
Tendresse. — Appartient à M. Crouan. (Salon 1890.)
L'Amour maternel (H. : 0,45; L. : 0,55). — Collection de M. M...
Jeune Femme, de dos. Étude pour les décorations de l'Hôtel de Ville (H. : 0,59; L : 0,73). — Appartient à Mme Keyzer.
Le Réveil. — Appartient à M. Bernheim. (Salon 1899.)
Le Sommeil. — Appartient à M. Benjamin Constant.
Famille. — Appartient à M. Gillet.
Le Verre. — Appartient à M. Gillet.
Étude, d'après Mme C. (H. : 0,45; L. : 0,37). — Appartient à M. J. Dolent.
Somnolence (H. : 0,51; L. : 0,70). — Appartient à M. J. Dolent.
L'Accouchée (H. : 0,32; L. : 0,40). — Appartient à M. J. Dolent.
Femme nue, vue de dos (H : 0,50; L. : 0,39). — Apparrtient à M. J. Dolent.
Tête d'Enfant, de face (H. : 0,33; L. : 0.25). — Appartient à M. J. Dolent.
Fillette tenant un livre (H. : 0,23; L. : 0,30). — Appartient à M. J. Dolent.
Après le Bain (H. : 0,40; L. : 0,30). — Appartient à M. J. Dolent.
Desserte, nature morte (H. : 0,12; L. : 0,15). — Appartient à M. A. Berton.
Nature morte (H. : 0,13; L. : 0,16). — Appartient à M. A. Berton.
Étude de femme, de profil (H. : 0,28; L. : 0,22). — Appartient à M. A. Berton.
La Nymphe Écho. — Appartient à M. Ernest Carrière. (Salon 1880).
Jeune Fille se coiffant. — Appartient à M. Manzi.
Femme à sa toilette. — Appartient à M. Manzi.
L'Enfant en blanc (H. : 0,45; L. : 0,36). — Appartient à M. A. Pontremoli.
Étude de nu (H. : 0,32; L. : 0,48). — Appartient à M. Léon Manchon.
Tête de Fillette, de face (H. : 0,40; L. : 0,32). — Appartient à M. G. Séailles.
Tête de Femme, vue de face (H. : 0,44; L. : 0,36). — Appartient à M. G. Séailles.
Femme nue se peignant (H. : 0,60; L. : 0,48). — Appartient à M. G. Séailles.
Jeune Fille, de profil (dessin). — Appartient à M. A. Agache.
Père et Enfant. — Appartient à M. A. Agache.
L'Enfant malade (H. : 1,96; L. : 2,48). Musée de Montargis. (Salon 1900.)
Étude, pour le théâtre de Belleville (H. : 0,43; L. : 0,35). — Appartient à Mme Chausson.
Étude de jeune Fille, grisaille (H. : 0,40; L. : 0,30). — Appartient à Mme Chausson.
Chagrin (H. 1,59; L. 0,79). — Appartient à Mme Chausson.
La Coupe (Salon 1890).
Marguerite à la Collerette (H. : 0,33; L. : 0,25). — Appartient à Mme Camion.
Mère embrassant son enfant (H. : 0,24; L. : 0,31). — Appartient à M. Camion.
Marguerite feuilletant un cahier (H. : 0,38; L. : 0,45). — Appartient à M. Camion.
Tête de jeune femme (H. : 0,41; L. : 0,32). — Appartient à M. Devillez.
Femme nue, de dos, *procédant à sa toilette* (H. : 0,56; L. : 0,47). — Appartient à M. Devillez.

Élise. Une Fleur piquée dans la chevelure (H. : 0,32 ; L. : 0,24). — Appartient à M. Devillez.
Somnolence (H. : 0,35 ; L. : 0,27). — Appartient à M. Devillez.
Écolier écrivant (H. : 0,19 ; L. : 0,24). — Appartient à M. Devillez.
Jeune Femme enlevant sa chemise (H. : 0,65 ; L. : 0,54). — Appartient à M. Devillez.
Femme endormie, tête (H. : 0,34 ; L. : 0,26). — Appartient à M. Devillez.
Jeune Mère allaitant (H. : 0,32 ; L. : 0,41). — Appartient à M. Devillez.
Tête d'enfant (H. : 0,33 ; L. : 0,24). — Appartient à M. Devillez.
Mère jouant avec son enfant (H. : 0,40 ; L. : 0,32). — Appartient à M. Devillez.
Tête de femme, étude d'après Mme C. (H. : 0,41 ; L. : 0,32). — Appartient à M. Devillez.
Enfant souffrant, grisaille. — Appartient à M. Devillez.
Enfants autour d'une table (H. : 0,27 ; L. : 0,35). — Appartient à M. Devillez.
Enfant lisant, grisaille (H. : 0,19 ; L : 0,29). — Appartient à M Devillez.
Jeune mère donnant le sein (H. : 0,73 ; L. : 0,59). — Appartient à M. Devillez.
La Toilette (H. : 1,16 ; L. : 0,88). — Appartient à M. Devillez.
Lisbeth souriant (H. : 0,35 ; L. : 0,27). — Appartient à M. Devillez.
Jeune chien auprès d'une assiette (H. : 0,24 ; L. : 0,33). — Appartient à M. Devillez.
Jeune femme accoudée à une cheminée (H. : 0,45 ; L. : 0,37). — Appartient à M. Devillez.
Nelly, en pied (H. : 0,41 ; L. : 0,33). — Appartient à M. Devillez.
Femme lisant, de profil, esquisse sur carton (H. : 0,22 ; L. : 0,17). — Appartient à M. Devillez.
Les Oignons (H. : 0,14 ; L. : 0,17). — Appartient à M. Devillez.
Le Rêve (H. : 0,50 ; L. : 0,61). — Appartient à M. Devillez.
Les Confitures (L. : 0,20 ; H. : 0,15). — Appartient à M. Devillez.
Fleurs dans un vase, étude sur carton (H. : 0,22 ; L. : 0,16). — Appartient à M. Devillez.
Margot, de face, étude sur carton (H. : 0,17 ; L. : 0,14). — Appartient à M. Devillez.
L'Enfant à la bavette (H. : 0,27 ; L. : 0,22). — App^t^ à M. Devillez.
Portraits de la famille Chausson, étude. — Appartient à M. Devillez.
La Place Clichy, le soir (H. : 0,32 ; L. : 0,41). — Appartient à M. Devillez.
La Toilette (H. : 0,32 ; L. : 024). — Appartient à M. G. Geffroy.
Lucie (H. : 0,22 ; L. : 0,16). — Appartient à M. G. Geffroy.
Le Berceau (H. : 0,34 ; L. : 0,32). — Appartient à M. G. Geffroy.
Le Cheval de bois (H. : 0,38 ; L. : 0,41). — Appartient à M. G. Geffroy
Rêverie (H. 0,23 ; L. : 0,19). — Appartient à M. G. Geffroy.
La Salle du théâtre de Belleville, étude (H. : 0,19 ; L. : 0,34). — Appartient à M. G. Geffroy.
Le Baiser, étude pour le tableau du Musée du Luxembourg « Maternité » (H. : 0,34 ; L. : 0,42). — Appartient à M. G. Geffroy.
Décoration pour l'amphithéâtre de l'enseignement libre à la Sorbonne (Salon 1898).
Les Quatre Ages. — Décoration pour la Mairie du XIIe arrondissement (Paris).
Les Sciences, douze écoinçons. — Décoration pour l'Hôtel de Ville de Paris.

LITHOGRAPHIES

Portrait de Jean Dolent (H. : 0,23 ; L. : 0,17).
Portrait de Puvis de Chavannes (H. : 0,55 ; L. : 0,40).
Portrait de Margot, de face (H. : 0,27 ; L. : 0,22).
Portrait de Ed. de Goncourt (H. : 0,53 ; L. : 0,41).
Portrait de A. Rodin (H. : 0,53 ; L. : 0,35).
Portrait de H. Rochefort (H. : 0,55 ; L. 0,40).
Portrait d'Alph. Daudet (H. : 0,40 ; L. : 0,30).
Portrait de P. Verlaine (H. : 0,52 ; L. : 0,40).
Nouveau-né dormant (H. : 0,24 ; L. : 0,18).
Liseuse (Lithog. publiée dans *Etudes de Femmes*).
Tête de Femme, de face (H. : 0,30 ; L. 0,24).
Lithographies pour : *L'Estampe originale ;* — *L'Artiste ;* — les *Œuvres posthumes* d'Albert Aurier ; — *Sensations d'Art*, de G. Denoinville.
Couvertures pour : *La Clairière*, de MM. Donnay et L. Descaves ; — *Celles qui passent*, de Jean Ajalbert.
Tête de Femme, étude.
Le Sommeil (H. : 0,18 ; L. : 0,30).
Deux Affiches pour l'Exposition métallurgique et minière en 1900 : l'une figurant *un Mineur ;* — l'autre *un Fondeur*.
Affiche pour le journal L'Aurore (1897).
Affiche pour l'exposition A. Rodin (Exposition universelle de 1900).



